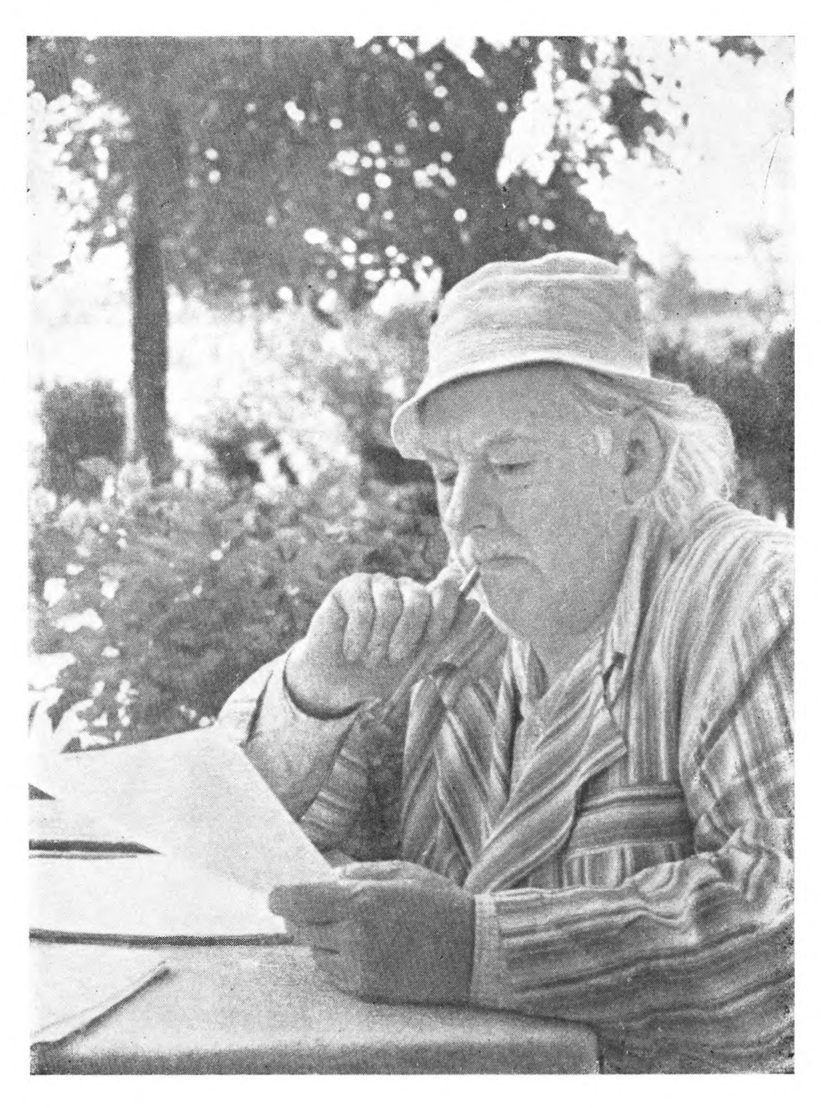
ИВАН ПАВЛОВ

МОЯ ЖИЗНЬ И ВСТРЕЧИ

«ИСКУССТВО»



И. Н. Павлов

(Звенигород. Фото 1948 г.)

ДЕЙСТВИТЕЛЬНЫЙ ЧЛЕН АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ
ПАВЛОВ

*

МОЯ ЖИЗНЬ И ВСТРЕЧИ

*

РЕДАКЦИЯ
М. П. СОКОЛЬНИКОВА

*

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
МОСКВА
1949

Переплет, титул и шмуцтитулы работы
художника *М. В. Маторина*

МОЯ ЖИЗНЬ

I

Детство мое падает на семидесятые годы. Пронеслось оно давным-давно, но я все же многое отчетливо помню из своего далекого прошлого.

Родился я 17 марта по новому стилю 1872 года в местечке Поповке, Тульской губернии, Каширского уезда, при местной тюрьме, где отец мой был фельдшером. Отец по происхождению — кантонист; шести лет его подобрали на улице в Саратове и перекрестили в православную веру, причем имя ему было дано Николай Павлович — в честь царя Николая I. Из николаевского солдата, воспитываясь в местном военном учреждении, дослужился он до фельдшера и тянул фельдшерскую лямку целых двадцать пять лет. Отец, выйдя в запас, поступил фельдшером в тюрьму при местечке Поповке.

Мать моя была дочерью жителя города Каширы Аралова. Отец ее занимался сдиранием шкур со скота и перепродажей их,

почему в простонародье назывался «живодером», хотя сдирал кожи не с живого, а с падшего скота. Со стороны матери бабка моя, урожденная Лепешкина, числилась по купеческой линии. Познакомился отец с моей матерью в Кашире, там и женился.

Детство свое провел я до четырех лет в Поповке, где отец прожил до 1876 года, когда ему было предложено арестантами удалиться со службы. Дело в том, что заключенные затевали организованный побег; скромный и отзывчивый фельдшер считался их любимцем, и предупреждение о необходимости ухода отца было сделано исключительно в его интересах, чтобы он не был заподозрен высшим начальством в деле побега.

Побег прошел благополучно. Врач и вся тюремная администрация были отданы под суд за непредусмотрительность.

После этой истории отец долго не мог нигде найти места, и ему пришлось заниматься частной практикой — створять кровь, ставить банки и пиявки. Но практика была неважная и не обеспечивала семью.

Отец решил направиться в Москву. Из Каширы до Серпухова нам пришлось ехать на лошадях, стояла зимняя стужа, и меня немного подморозило. От Серпухова до Москвы мы ехали уже по железной дороге.

По приезде в Москву отец направился в Первую градскую больницу к своему приятелю фельдшеру И. И. Фишману, тоже кантонисту, прося его совета, где получить место. Но по своей специальности отец никак не мог найти службу в Москве, и все сбережения, которые мы привезли, были быстро прожиты.

Как-то случайно, на улице, отец встретил своего знакомого, опять же кантониста, Виктора Платоновича Платонова, и сообщил ему о создавшемся положении со службой. Платонов был вахтером при постройке храма Христа Спасителя. Он сказал отцу: «Бросай свою медицину и поступай ко мне в сторожа». Через несколько дней, обдумавши свое положение, отец дал согласие: ему улыбалось не столько жалованье (11 р. 99 к.), сколько готовая квартира, что с семьей в три человека и при сравнительно недорогой жизни его на первое время вполне устраивало.

Квартира нам была дана в общем доме, находившемся недалеко от храма Христа Спасителя; это был так называемый Колымажный двор, там в настоящее время находится здание Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. В отношении пейзажа место это, когда мы там жили, выглядело крайне неказисто. От царских колымаг, когда-то наполнявших двор, не осталось и следа. В сущности, тут был пустырь, огороженный простым забором, и только по Антипьевскому переулку стояло два каменных двухэтажных дома. Но для детских забав пустырь являлся заманчивым местом.

Прожили мы на Колымажном дворе около года, вплоть до того времени, когда дом решили сносить и служащим предложено было перейти на частные квартиры; на сей предмет отцу додали к жалованью семь рублей девяносто девять копеек. Новую квартиру мы нашли в Лесном переулке, в доме Антошевской, рядом с храмом Христа Спасителя.

Первое время жить в Москве нам было очень трудно, и отец с матерью надумали взять работу — шить на рынок. Мать пошла к своему родственнику Кузьме Григорьевичу Аралову, имевшему торговлю галантереей на Калужской улице, и он ей дал шить рубашки по девять копеек за штуку. Работать приходилось день и ночь, и даже отец помогал шить в свободное от службы время. Успевали делать по четыре рубашки за сутки.

В 1878 году, перед окончанием русско-турецкой войны, было предложено всем желающим шить флаги.

Так как в нашей семье появились еще дети и жалованья отца нехватало, мать принялась за шитье флагов. Помню, что флаги эти были очень большие, в несколько сажен длины; их предполагалось повесить на фасад храма Христа Спасителя, что и было сделано по окончании войны. Флаги получились такие огромные, что для равновесия к ним привязывали в нижних углах по два мешка с песком.

Во время шитья злополучных флагов мать как-то ночью зацепила лампу; лампа упала, керосин разлился и вспыхнул. Небольшая наша комната была перегорожена занавеской, за которой я спал. Впопыхах мать схватила ведро и хотела залить водой, но огонь от колебания воздуха успел уже перебежать на занавеску. Мне стало жарко, я проснулся и закричал. Мать в панике побежала в сени с воем: «Батюшки мои, Ванюша горит!» Напротив помещалась сапожная мастерская Алексеева, в ней работал горбатый мастер, которой очень любил меня. Услышав, что я в огне, сапожник ползком добрался до кровати и вынес меня, причем сам сильно обжегся.

Детство мое проходило так же, как и детство многих других ребят бедняков и мелких служащих. Я рос, много бегая, часто балуясь, играя в городки и бабки на пустыре и т. п.

Я был предоставлен самому себе, и у меня рано развились сметливость и самостоятельность, которые в дальнейшей моей жизни очень пригодились.

Из товарищей детства первым у меня был сын Платонова Вася, с которым мы делили и радости и горе. Мы с ним частенько бегали в Румянцевский музей, где меня поразили картины и особенно «Явление Христа народу» Александра Иванова. Я по ночам бредил виденными картинами. Ходили мы по воскресеньям

и в Политехнический музей, в котором на меня огромное впечатление произвел скелет мамонта.

Однажды пошли мы с Васей на «Трубу» (Трубный рынок), где производилась торговля птицами и рыболовными принадлежностями. Отец Васи, или, как его все называли, «Платоныч», иногда давал нам на гостинцы. Скопивши денег, мы решили завести голубей — «чистых», турманы были для нас очень дороги. За рубль мы купили пару чистых и начали гонять. Гоняя голубей, я свалился с крыши; к счастью, удачно: попал в песок и отделался лишь испугом.

Бегал я иногда на Москву-реку ловить рыбу у Иордани на сделанный из булавки крючок, прицепленный к нитке вместо лески; мать иногда за это сильно наказывала меня веревкой, так как некоторые мои сверстники, рыболовничая, тонули.

В подвале нашего дома жил иконописец, который писал разные церковные картинки на продажу у Иверских ворот; я по целым часам стоял у его окна и смотрел, как он трет краску, рисует и пишет иконы. Я часто с ним вступал в разговоры, и однажды он предложил мне потереть ему краску. Я с радостью стал ему помогать, а в награду получил краски и уголь, которыми и начал всюду мазать. Когда я однажды рисовал на заборе рожу, меня поймал будочник и оттрепал, но я все-таки не унимался и продолжал свои художества.

Отец иногда водил меня смотреть, как работают художники в храме Христа Спасителя, и это тоже сильно запало в мою детскую душу.

В детстве мне приходилось быть и нянькой моих братьев и сестер, но они жили год-два и умирали. Позднее мою роль няньки заменил мой любимый младший брат Павел.

Шести лет отдали меня в Ольгинский детский приют. Он содержался на средства одной московской благотворительницы и помещался на Остоженке в Полуэктовом переулке. В приюте я пробыл один год.

Когда меня привели туда, учительница спросила, как моя фамилия. Я же никак не мог понять, что это значит — фамилия, и сконфуженно молчал.

— Ну, как тебя зовут? — допытывалась учительница.

— Ваня.

— А по отцу-то как, фамилия-то твоя как?

Я никак не понимал эту премудрость; так меня и записали по имени — Иванов.

Надзирательницей приюта была Елена Семеновна; она очень любила детей. Но когда старшие сильно шалили, то в наказание она сажала девочек между мальчиками и, наоборот, мальчиков между девочками. Это было самое тяжелое наказание для нас:

Портрет матери
Рисунок А. Н. Павлова

девочки начинали щипать мальчиков, а мы их били. В конце концов такой метод воспитания был отвергнут.

В приюте я рисовал карикатуры на девочек и учительницу. Узнав об этом, Елена Семеновна подарила мне акварельные краски, бумагу и карандаши.

В год пребывания в приюте друг отца, вахтер Платонов, подарил мне на именины целый рубль. Я давно уже мечтал купить пирожных и полученные деньги решил сразу полностью истратить на соблазнительное лакомство. Цена свежих пирожных была в то время по три копейки за штуку; но мне непременно хотелось купить побольше, и я купил черствые, которые стоили по

две копейки штука. На рубль мне дали пятьдесят пирожных. Десяток я съел сразу, а остальные отдал девчонкам. Но вскоре почувствовал острую боль в желудке. Меня отвели домой; на расспросы взволнованных родителей пришлось ответить, в чем было дело. За этот пир меня сильно наказали. С недельку я провалялся в постели, и с тех пор до сорока лет сластей видеть не мог.

Семи лет меня решили отдать во 2-ю городскую трехклассную школу; находилась она при нашем же доме. Но принимали туда начиная с восьми лет. Отец же хотел во что бы то ни стало отдать меня учиться теперь же. Пришлось ему при представлении документов как-то схитрить.

В первом классе моим учителем был Дмитрий Герасимович Панов. Учился я очень хорошо, но у меня была страсть — играть в перышки, и во время уроков иногда нас учитель ловил. Первым наказанием его за этот проступок было — давать щелчок в лоб. Щелчок Панова был настолько сильным, что из глаз искры летели. Когда же и щелчки не помогали, он вызывал провинившегося к своему столу и ставил на колени.

Проказничали мы над Дмитрием Герасимовичем, незаметно прикалывая или прилепляя к концам его брюк бумажки. Заметив это, учитель брал линейку и начинал бить ею по кому и по чему попало до тех пор, пока линейка не разламывалась. Несмотря на мои шалости, Панов меня очень любил за успехи в учебе. Кончил я первый класс с наградой — мне дали какую-то книжечку стоимостью в тридцать копеек.

Со второго класса, помимо общих предметов, преподавалось и рисование; учителем был Александр Николаевич, фамилии его не помню. С первых же уроков ему понравилась твердость руки, которую я проявил в рисунке.

Кончил я второй класс также с успехом, но тут награда должна была быть посерьезнее. Предлагали на выбор: сапоги или книжку соответствующей стоимости.

Пришлось советоваться с отцом и матерью; они настаивали на сапогах, я же упрямо хотел книжку. После здоровой головомойки от отца пришлось согласиться на сапоги. Да и в самом деле, ведь получение сапог значительно облегчало скудный бюджет отца.

Всем перешедшим в третий класс было роздано по евангелию, а лучшие ученики, в числе восьми человек, отправились покупать сапоги в Ямской приказ у Москворецкого моста, где продавалась обувь кимряков. Мне посыпали какую-то пыль на ноги, и они вошли легко в сапоги. Когда же я принес сапоги домой, то они оказались негодными: я никак не мог в них влезть; и от отца опять было соответствующее внушение, чтобы я повнимательнее отно-

сился к своему делу. Пришлось снова итти с отцом в лавку и за доплату обменивать сапоги.

Зимой со мной приключилась история, повлекшая тяжелую болезнь. Однажды в воскресенье, днем, отец с матерью ушли в гости, я остался в доме один с теткой Матреной. Я расшалился, и тетка не могла совладать со мной; в наказание она заперла меня в большой пустой сундук, чтобы я не убежал. Потом, сообразивши, что я могу задохнуться, она извлекла меня из сундука. Рассердившись, я удрал от тетки и направился в Румянцевский музей, в этнографический отдел, где, как рассказывали мне ребятишки, находились очень красивые фигуры. Попав в музей, я проходил в нем целый день и страшно захотел пить. Было морозно; когда я вышел из музея и подошел к фонтанчику на углу Пашкова дома, я выпил сразу целый ковш ледяной воды.

Едва я успел добраться до дому, чувствую, что со мной случилось что-то неладное. Я завалился в кровать и потерял сознание. Приехавшие из гостей отец с матерью нашли меня в бреду и страшно перепугались. Наутро позвали доктора; он определил скарлатину.

Доктор приказал родным немедленно отвезти меня в больницу, говоря, что могут заразиться и брат и соседние жильцы; но мать ни за что не соглашалась и настояла на своем. Я остался дома. Во время болезни отец все свободное от службы время, а также по ночам сидел около меня и страшно боялся, чтобы я не умер. Когда я приходил в сознание, он угощал меня сластями, но я есть не мог и все просил, чтобы отец купил мне ранец, так как у моих товарищей были ранцы. Отец ласково соглашался. Но когда я выздоровел, он так и не купил мне ранца, ссылаясь на то, что у него нехватает средств; вместо ранца он подарил мне сдобные плюшки — на бо́льший подарок у него, действительно, не было денег.

Из московских эпизодов, связанных с детскими впечатлениями, я хорошо помню «стенки», то есть, попросту говоря, кулачные бои. Они обычно начинались недалеко от нашего двора, у Ильи-обыденского переулка. Их начинали маленькие ребята, а кончали рабочие с завода Гужона и Бутиковской фабрики. Смотреть «стенки» было нашим любимым делом, а впоследствии мы и сами принимали в них участие. Это было сильное, хотя и дикое зрелище. Самые бои происходили на Москве-реке, за Бабьегородской плотиной, где собирались тысячи участников и любителей, но мы туда, понятно, не могли и носа совать.

У Гужона был самый сильный боец Васька Гвоздь, а с противоположной стороны отличался Ванька Ткач. Впоследствии «стенки» запретила полиция ввиду участившихся убийств; оказы-

вается, многие из взрослых запасались так называемыми «перчатками» — стальными пластинками, вкладываемыми в пальцы.

В 1882 году в нашем доме произошло необычайное событие: переехала типо-литография Иосифа Ивановича Пашкова; она заняла весь нижний этаж большого каменного дома, выходящего в Лесной переулок. Бегая у окон типографии, я с товарищами засматривался на то, что там делается. Мы пробирались и в самое помещение типографии, таскали бумажки, старые краски, припечатывали их и мазались, за что нам от родителей изрядно попадало, так как типографская краска въедалась в нас, и мы не знали, чем и как ее отмыть. В литографии я видел, как рисуют на камнях, но меня это не увлекало, а шума печатных машин я боялся.

Во втором классе я особенно сдружился с одним из учеников городского училища — Костей Михайловым, отец которого был заведующим литографией Пашкова. Наше сближение происходило главным образом на уроках рисования; из всей группы мы трое были самыми лучшими: Костя Михайлов, Алексей Максимов и я. В этом же году я был приглашен самим Михайловым поехать к ним на дачу, которая находилась на Москве-реке, в деревне Строгино. Я провел там целое лето и скоро сделался неизменным членом этой прекрасной семьи, так много давшей в деле моего воспитания. И отец Кости, Алексей Власьевич, и мать, Анастасия Дмитриевна, и братья, и сестры приняли меня, как родного. Лето провели великолепно: собирали грибы, ягоды, играли в городки, гуляли по окрестностям, а к осени направились в Москву.

В Строгине у меня произошло интересное «знакомство». Вечерами на высоком берегу Москвы-реки я часто видел лежащим некоего старика в длинной серой блузе, с седой бородой. У заворота русла, неподалеку, прилетала цапля и подолгу стояла на одной ноге. Меня сильно занимал этот старик, и я как-то спросил его:

— Что же ты тут, дедушка, делаешь?

— Я, милый,— отвечал он,— наблюдаю природу... Природу... понимаешь ты? После я напишу картину...

— А кто же ты такой будешь? — все любопытствовал я.

— Я художник Саврасов... Учись и ты наблюдать природу... Подрастешь, нарисуй картину таким же способом, как и я...

Я стал подражать Саврасову и тоже целыми днями лежал на берегу и смотрел на дивную панораму и закаты.

У Кости я видел два этюда Саврасова, в которых меня поразила живопись облаков и далей,— и это еще более будоражило мои мечтания.

К. Михайлов и И. Павлов в конце 80-х годов

Фото

С тех пор мысли о живописи не давали мне покоя. Приехав в Москву, я начал мазать картины одну за другой литографскими красками. Конечно, у меня ничего не выходило.

Интимное любование и изучение Саврасовым природы запомнились мне на всю жизнь, и сам я впоследствии, создавая свои гравюры, шел путем пристального и сосредоточенного изучения пейзажа и особенно облаков.

Мне было всего десять лет, когда я окончил школу, и перед отцом вставал вопрос, что же делать со мной дальше. Отец посо-

ветовался со старшим учителем городского училища Иваном Савельевичем Федоровым; так как мне, за малолетством, нельзя было выдать даже свидетельства об окончании училища, договорились оставить меня еще на год.

Этот вынужденный четвертый учебный год был бесполезен, но зато он принес мне и первые самостоятельные «заработки».

В только что освященном храме Христа Спасителя я приспособился писать поминания за здравие и упокой. Каллиграфист я был неплохой, и это ловко у меня выходило. Каждую службу я зарабатывал от двадцати копеек до восьми гривен, которые мною целиком передавались отцу. Иногда лишь я утаивал гривенник или пятачок на свои нужды,— я копил деньги на покупку книг по оптовой цене в издательстве Ивана Дмитриевича Сытина. Любимыми книгами моими были об Еруслане Лазаревиче, Английском Милорде и всяких богатырях, которые, как я читал на обложке, «одним махом семьсот побивахом». Платил я Сытину пятнадцать копеек за десять штук, а в розничной продаже каждая книга стоила три копейки.

Я помню хорошо и самый день освящения храма. Я присутствовал на этом торжестве, стоя на трибунах, которые устроил предприимчивый домовладелец Кашин; он продавал места от рубля до двадцати пяти. Я, конечно, был тут как «свойский». Пышная процессия с архимандритом, митрополитами, многочисленным духовенством, крестный ход с пением и колокольным звоном, члены царской семьи с щеголями-адъютантами, какой-то сплошной маскарад костюмов производили внушительное впечатление. Палили пушки, а вечером была иллюминация.

Как хороший ученик, я в последний год учения был приспособлен священником Иваном Матвеевичем Лебедевым для церковного пения. Я был солистом — первым дискантом, и пел в Остоженской церкви Ильи Обыденского, в так называемой «Обыденке»; за службу я получал немалые деньги — двадцать копеек. Священник Лебедев меня очень любил и разрешал мне ходить в стихаре; в нем я и прислуживал во время обедни. И смешным же, должно быть, выглядел я в этом облачении, которое пришлось перешивать для моей фигуры!

К этому времени моя дружба с Костей Михайловым и его отцом все увеличивалась, свой досуг мы делили вместе. У нас были одни мысли и разговоры о будущем. Костя страстно мечтал сделаться художником,— у меня была такая же затаенная мысль. Еще когда строился храм Христа Спасителя, отец (сам он подрабатывал на мытье кистей) меня часто водил туда показывать, как писали церковные картины художники Маковский, Сорокин, Суриков, Семирадский,— всех их я видел на лесах и испытывал чувство благоговения перед этими жрецами искусства. Уже тогда

я втайне, хотя и чисто по-мальчишески, мечтал о профессии художника.

По рисунку я шел отлично, и у меня к концу учебного года скопилось большое количество работ.

Мои товарищи Костя Михайлов и А. Максимов уже поступили в Училище живописи, а сверстники Морозов и Софронов, товарищи по кашинскому двору, устроились в типографии. Я стремился не отстать от них и также хотел учиться искусству.

Кончивши школу, я обратился к отцу, чтобы он показал мои рисунки Илье Евграфовичу Сорокину, авторитетнейшему тогда художнику, профессору Училища живописи, с тем чтобы меня приняли в это учебное заведение. В Училище живописи тогда принимали без аттестата за среднюю школу. Сорокин, внимательно просмотрев мои работы, одобрил их и заявил, что мое место только здесь, но что нужно держать экзамен. Я рискнул и одиннадцатилетним мальчуганом выдержал экзамен в Училище живописи: несколько дней пыхтел я над гипсовой головой Люцифера и осилил ее.

Но перед отцом стоял сложный вопрос. За учение надо было платить пятьдесят рублей да одевать, обувать и, кроме того, давать на разные принадлежности для рисования; ясно, что при своем скудном жалованье все это он поднять не смог бы. Семья наша к этому времени увеличилась, жить становилось все труднее и труднее, здоровье отца сдавало, и ему приходилось думать о помощнике, который смог бы несколько сгладить материальные недостатки. Хотя Сорокин и предлагал сам внести плату за обучение в художественном училище, я понял, что мечте моей не сбыться.

Помню, как отец говорил мне:

— Да и что даст тебе художество? Ведь я хорошо знаю — все художники без сапог ходят.

Как-то раз отец, бывши в гостях у кумы Екатерины Григорьевны, заведующей галстучной мастерской Петрова, поплакался ей насчет житья-бытья.

— Не знаю, что делать с Ванюшкой,— говорил он,— хочет быть художником. А у меня средств нет, да и вряд ли художник может дать помощь в будущем мне и моей семье... Сам я становлюсь стар, и вся надежда только на детей.

Екатерина Григорьевна на это сказала, что у нее есть знакомый кум, Василий Иванович Чибисов, который заведует граверной мастерской Рихау, и что вот бы хорошо было Ваню отдать туда; «и граверы,—добавила она,—зарабатывают большие деньги; когда Ваня сделается мастером, он обеспечит себя и всю семью, а художником, конечно, быть рискованно». На отца, очевидно, подействовали советы практичной кумы.

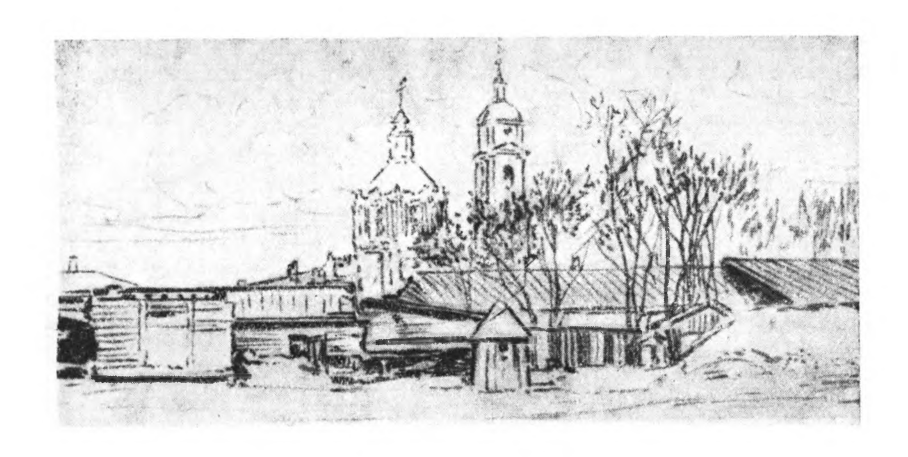
В одно прекрасное утро отец сказал мне:

— Ванюша, собирайся, и ты, мать, тоже.

Ничего особенного не подозревая и зная, что отец любит ходить по гостям, я подумал, что мы направляемся к знакомым. Но смотрю — отец просит нас присесть, а потом встал, и мы начали молиться: это уже означало что-то другое и предвещало недоброе.

Когда мы оделись и вышли на улицу, отец сказал мне, что ведет меня в учение в граверную мастерскую. Я возмутился и решительно воспротивился итти куда бы то ни было. Тогда он взял меня за руку и насильно потянул за собой.

Наконец мы пришли на Малую Никитскую, к дому Зотова, где помещалась знаменитая мастерская гравера Карла Рихау.



II

Рихау в то время только что умер, и все заведование делом перешло к Василию Ивановичу Чибисову, а владела мастерской вдова Рихау — Степанида Кирилловна.

Условия, о которых мой отец договорился с Чибисовым, были таковы: обучаться мне пять лет, одежда и обувь — отца, а все остальное — стол и самое обучение — хозяйское; домой меня отпускать будут только по праздникам.

Договорившись с Чибисовым, отец сказал мне с несколько виноватым видом:

— Вот что, ты можешь оставаться, а мы пойдем...

Я поднял страшный рев и крик, уцепился за мать и заявил, что ни под каким видом не останусь. Чибисов начал меня уговаривать, но я ревел еще пуще, и никакие уговоры на меня не действовали.

— Ну, это маменькин сынок,— только и мог сказать он.

Пошептавшись с Чибисовым, отец с матерью пошли вместе со мной назад. Расчет тут был такой: «Поуспокоится паренек немного, а потом приведем его снова».

Недалеко от мастерской жила родственница матери, Мария Спиридоновна, к ней мы и пошли от Чибисова в гости. Здесь меня все-таки сумели уговорить, я уже давно выплакался, и через несколько часов опять привели обратно в мастерскую. Но

оказалось, что в мастерской спать было не на чем, и нам пришлось направиться домой за постелью. Я по необходимости переночевал дома. Отец на другой день отнес постель в мастерскую, и я водворился на новом жительстве. Это было 1 августа 1883 года. С этого времени и началось мое ученье граверному делу. Но далеко не сразу приступил я к нему вплотную.

Нас было в мастерской несколько учеников: Сашка Рыжий, Васька Ярославец, Петька Барчук, Васька Пистолет и я. Прозвища были священной традицией мастерской, и через неделю и я уже назывался новым именем — Ванька Американец. Это имя мне дал кто-то из мастеров, но почему именно меня так прозвали, я и до сих пор объяснить себе не могу.

Ученикам был отведен свой «угол» — их пожитки и ночлег помещались в кухне на полатях; но так как места там были заполнены, то меня на первое время определили в столовую, служившую также и помещением для гальванопластики.

В первую же неделю своего пребывания в мастерской я был назначен дежурным. Дежурства входили в устав обучения и соблюдались строго; каждый ученик обязан был дежурить неделю. Дежурство обычно состояло из следующих обязанностей: ходить с кухаркой на рынок за покупками, прибирать мастерскую, быть на посылках к заказчикам, бегать для мастеров за водкой, колбасой и т. п.

Утром я отправлялся с кухаркой на базар; продовольствие закупала сама кухарка, я же должен был его таскать. Так как кормили нас в заведении довольно сытно, продуктов закупалось много, то тащить картошку, мясо, капусту и крупы было чрезвычайно тяжело.

Каждому ученику по утрам ежедневно давалось по розанчику, который стоил по копейке, а мастеровым — по три копейки пара. Обед подавался в 12 часов дня, но до этого дежурный обязан был чистить картофель и помогать кухарке по кухне; котлы, правда, кухарка ставила в печку сама.

Обедать садились за общий стол вместе все работающие — мастера и ученики. Староста — из старших мастеровых — брал мясо и нарезал его на мелкие кусочки. Все эти нарезанные кусочки опускались в общую круглую деревянную миску огромнейшей величины. Каждому полагалось по нескольку кусков хлеба. Вначале все ели один бульон, опять-таки в силу традиции: никто не имел права брать мяса до тех пор, пока староста не стукнет ложкой о край блюда и не скажет:

— Таскай со всем...

Если кто из учеников по нечаянности захватывал мясо ранее провозглашения старосты, он немедленно получал ложкой по лбу. Внушения делались даже мастерам.

Мастерская в то время состояла из следующего персонала: заведующий Василий Иванович Чибисов, мастера—Павел Губан, Павел Черный, Василий Чалый, Трифон Баран, Потапыч, Василий Стрелок, гальванопласт Иван Матвеевич, Дмитрий Барчук; последнего так прозвали потому, что бабушка его служила экономкой у графа Салиаса. Как и ученики, мастера именовались кличками.

До моего поступления мастерская Рихау существовала более двадцати пяти лет и была самой лучшей граверной в Москве, собственно единственной солидной мастерской, так как только что открытые заведения Алексея Кондена, работавшего специально для «Газеты Гатцука», и Дмитрия Рыжова серьезно в расчет принимать не приходилось. По составу мастеров граверная Рихау пользовалась заслуженной славой. Предприимчивый владелец занимался даже издательским делом: мастерской были изданы гравированные рисунки Башилова «Уличные типы» с текстом Голицинского; у Рихау же были нарезаны и иллюстрации Башилова к «Войне и миру» Льва Толстого.

Работала мастерская для издательства Карцева, для прейскурантов разных фирм, обслуживала гравюрой типографии Лисснера и Романа, Вильде, словолитню Гаупта; гравировали и учебник М. П. Вараввы для учительского института. Постоянные заказы были также по обслуживанию журнала «Развлечение» и других периодических изданий того времени.

Так как гравюра тогда служила единственным средством воспроизведения рисунков, мастерская постоянно была завалена работой. Помню, при мне исполнялся очень большой труд — «Фармакопея» профессора В. А. Тихомирова, главного врача Петропавловской больницы; гравирование иллюстраций к этой книге заняло несколько лет. Для этой работы был даже приглашен специальный рисовальщик Александр Николаевич Проскурняков, бывший литогравер. По эскизам, набросанным самим профессором, он все эти разрезы листьев удивительно тонко и ловко рисовал на доске. Ответственную книгу Тихомирова гравировали только три мастера, считавшиеся лучшими в мастерской: Васька Чалый, Трифон Баран и Павел Губан.

Но в мастерской исполнялось не только гравирование на дереве; резьба по металлу, штампы для печати, штампы для хлебных мешков, железнодорожные компостеры, гальванопластика также входили в план работы, и на все были свои мастера.

Вспоминая это время, я и до сих пор удивляюсь, как шло дело в тогдашних условиях труда и общей обстановке работы. Вывозили русская силушка, бессонные ночи, упорство после похмелья, удивительная талантливость и выносливость мастеров.

Начиная с воскресенья мастера пили; пили в понедельник, во вторник, в среду, и лишь с четверга, по существу, начиналась работа. Чибисов также пил с мастерами.

Но зато последние дни недели наверстывали упущенное; приходилось работать и день и ночь.

Мастера у Рихау при мне работали сдельно, но какова была оплата — мне было неизвестно. Ввиду большой загрузки гравировали почти всегда сверхурочно. Однако жалованья мастерам почти никогда не причиталось,— все они были в постоянном долгу у хозяина.

Между прочим, несмотря на то, что мастеровые у Рихау были пьяницами, подбор работников был удивительный. Расшифровываю по памяти фамилии лучших мастеров того времени: Василий Ермолов, Павел Вишняков, Трифон Баранов, Николай Петров, Егор Пименов, Ануфриев, Иван Алексеевич и еще двое молодых, только что кончивших мастеров — Дмитрий Соловцов и Василий Белов.

На каждый вид работы мастерская имела своих специалистов. По шрифту на металле и медалям монополию держали Павел Белый и Василий Чалый. В мое время работы им было всегда по горло, так как по окончании Первой всероссийской художественно-промышленной выставки многие купцы и фабриканты получили награды, и каждый желал иметь на своих карточках изображение медалей и государственных гербов.

По гравированию на меди главным мастером был Михаил Потапович, или просто «Потапыч», как его звали; маленького роста, крепыш, он наказывал учеников за всякие провинности и временами бил нас жестоко.

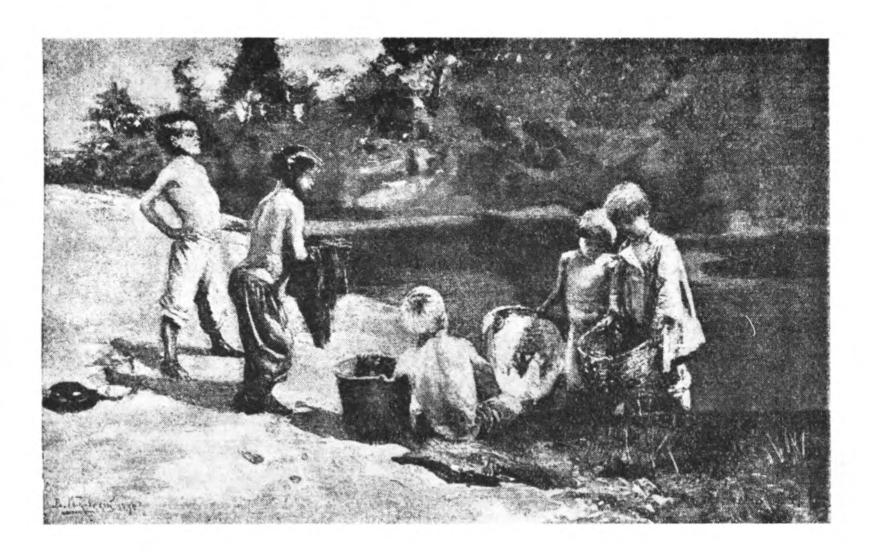
Был в мастерской и единственный гальванопласт, Иван Матвеевич. Я ему приглянулся, и он сразу же сказал мне:

— Ну, Ванюха, будем друзьями. Я старшой и тебя обучу своему делу.

И всегда в свободное время он мне разъяснял хитрое искусство гальванопластики; позже мне это очень пригодилось в моей практической работе в типографии Сытина.

Старик Матвеич, так же как и все, любил выпить, и я иногда давал ему на водку двугривенный. А мелкие деньги у меня водились: нас посылали к профессору Тихомирову с оттисками гравюр для корректуры, и он нам всегда платил «на чай» копеек сорок. Матвеич за это полюбил меня еще больше, и во все время пребывания в мастерской Рихау мы с ним были самыми лучшими друзьями.

Удивительно, что во время работы в мастерской всегда было тихо; мастера никогда не пели никаких песен, ибо сосредоточенная работа со штихелем требовала внимания и напряжения.



Рыбачки. С картины В. Е. Маковского

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

Настоящие фамилии у нас, учеников, были следующие: Александр Кулагин, Василий Ефремов, Петр Соловцов и Иван Павлов. Мастера с нами обычно почти не занимались, разве только с теми, кто давал им по понедельникам на опохмелье. Тогда они снисходили к ученику, но и то лишь после шабашного времени — восьми часов вечера.

Ученики первый год вообще почти ничего не делали, используясь главным образом для хозяйственных работ, на посылках и дежурствах, а также в подготовке материалов мастерам — шлифовке и грунтовке досок и т. п.

Учеба начиналась со второго года и заключалась в том, что мы вынимали белые места в гравюре после исполнения ее мастером.

Рабочий день начинался с семи часов утра и заканчивался в восемь часов вечера; на обед полагалось всего полчаса.

Вечерами мне приходилось наблюдать, как мастера режут; и так как я был любимцем, то меня от работы не отгоняли. Незаметно, уже в первые месяцы, я стал учиться у мастеров «с глаза». Поступил я к Рихау 1 августа, а уже к рождеству разрешили мне мастера им помогать, то-есть вынимать белые места, что, по статуту, отнюдь еще не полагалось.

— Ты,— говорят,— работай, вынимай, а потом представь счет хозяину.

Я, ничего не подозревая, написал счет и подал его Чибисову. Тот изорвал старательно написанную мною бумажку и отлупил меня, сказав, что я не имел никакого права начинать работу без его разрешения.

Начало учения в граверной заключалось в том, чтобы, в перерывах от хозяйственных работ, «тянуть линии», то-есть вырезать их на доске штихелем. После линий давали резать шрифты; для этого брали свежие, только что вышедшие газеты и перетирали рисунок букв и цифр на доску, покрытую белилами и натертую тонко воском. К концу первого года я кое-чему научился почти нелегально.

К систематическому обучению я приступил уже по окончании года. Приходилось вновь «тянуть линии» — прямые, волнистые и круги; на это давалось по четыре часа в день.

Первое время у меня не особенно выходило это. Обучающий Трифон Баранов говорил мне:

— Ты очень увертлив, Ванька, а к работе мало способен, но очень способен на посылки, в особенности бегать за водкой.

Посылая за водкой, мастера давали серьезный наказ — не попадаться хозяину, так как иначе ожидала потасовка как от хозяина, так и от них самих. Пришлось приноровиться, и я, в самом деле, реже других попадался хозяину на глаза.

Но когда я получил такое ответственное поручение в первый раз, я влип сразу: водку у меня Чибисов отнял и здорово отлупил; подбавили потасовки и мастера, пославшие за вином.

Старшие из учеников, помню, сказали тогда мне:

— Э, брат, это надо делать, чтобы не попадаться. Тебя вот пошлют за водкой, а ты вызови меня или другого и передай. Я пронесу вино в мастерскую, а обыскивать будут тебя.

Так мы в дальнейшем и делали, выручая друг друга. По части проноски водки ребята были виртуозы.

Над вновь поступавшими учениками мастера любили подшутить. В обеденное время посылали в закусочную мальчика:

— Принеси-ка мне на две копейки таски.

Тот бежал в закусочную. Там в этот час кутерьма, все с ног сбились. А тут мальчишка:

— Дяденька, дайте на две копейки таски.

Под горячую руку хозяин хватал ничего не понимавшего мальчишку за волосы и свирепо начинал драть за вихры, раскачивая голову, здоровым пинком ноги он затем выпихивал его за дверь. Мальчуган, перепуганный, возвращался к мастеровому и объяснял, что с ним сделали.

— Дурак, за тем тебя и посылали, теперь умней будешь,— ухмылялся мастер при хохоте остальных.

В трактире. С картины В. Е. Маковского

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

Это был в мастерской своеобразный вид обучения молодежи «смекалке».

Злые шутки, если можно только так называть подобные поступки, разыгрывали нередко друг над другом и ученики.

Помню две такие проделки и надо мною. Занимаясь с Матвеичем, я должен был приготовить состав с соляной кислотой для полуды гальвано. Такой состав, куда входил и цинк, заготовляли четвертями. Один из старших учеников научил меня, как произвести опыт:

— Ванька, ты закрой четверть пробкой и завяжи веревкой. Вот увидишь тогда, какие красивые в ней будут тона и как зашипит!

Я так и сделал. Происходило это дело на «галдарейке» (стеклянная галлерея у лестницы второго этажа), а внизу, под окнами, находился извозчичий двор при трактире.

Через несколько минут раздался сильный взрыв; четверть разорвало, и стекла вдребезги полетели в стороны и за окно на двор. Вылитая жидкость задымила, стекая по лестнице. Спокойно евшие овес лошади, хотя и были привязаны, оборвали поводья, и пошла тут кутерьма! Выскочил мастер.

— Что ты, Ванька, тут наделал?

Я стоял ни жив ни мертв.

— Кто это тебя подучил?

Я указал на старшего ученика. И была же ему за это здоровая лупцовка! Но вслед за ним отодрали и меня.

Во втором случае я отделался более счастливо.

Разогревали свинец в печке; нагар с котла надо было снимать специальной железной ложкой на длинной палке.

Василий Стрелок с ученым видом сказал мне:

— Ты сначала подмочи ложку-то, а потом и снимай.

Получился взрыв, вырвало из печки кирпич и свинец разбросало в разные стороны. Ивану Матвеичу срезало свинцом бороду, а меня отбросило в сторону.

— Над тобой, Ванюшка, кто-то подшутил,— сказал мне Матвеич, придя в себя.— Смотри, чтобы ложка всегда была сухая.

И старик был доволен, что при этом в помещении никого не было.

В порядке учебной дисциплины я награвировал в мастерской Рихау двадцать досок по ступинской «Азбуке-картинке» И. Деркачева с рисунками И. Панова, причем не только их сам резал, но и переводил на дерево. Сняв оттиски, я показал их Трифону Баранову. Тот остался вполне доволен первой моей самостоятельной работой.

Но мне пришла мысль продать свои гравюры в издательство. Я понес доски к Ивану Дмитриевичу Сытину и предложил ему

купить их. Видавший всякие виды Сытин не поверил в мое авторство и заподозрил меня в воровстве, грозя отправить в часть. Со слезами на глазах, сильно волнуясь, доказывал я издателю, что работы эти именно мои.

Тогда, погладив мою голову рукой, он сказал:

— Учись, учись гравюре. Граверы мне нужны. Выучившись, всегда найдешь у меня дело...

И заплатил мне... рубль за все двадцать досок. Я чувствовал себя наверху блаженства: это был мой первый заработок как гравера.

Делец-предприниматель не прогадал. Оказывается, за этот рубль Сытин печатал азбуку с моими гравюрами беспрерывно с 1884 по 1905 год, когда доски гравюр и гальвано с них были уничтожены пожаром в типографии.

На радостях от удачной продажи я, идя от Ильинских ворот через Толкучий рынок, решил угостить себя пирогом и купил за две копейки большущий ком с мясом.

Когда я стал его есть, попалось на зуб что-то твердое: оказалось, что это крысиный хвост.

Показывая «бесплатное» приложение к пирогу, я сказал продавцу:

— Ты что это продаешь-то?

Он ответил:

— А что, тебе за две-то копейки с бархатом, что ли?

Он отнял пирог, бросил, растоптал ногами и дал мне вдобавок по шее.

У Рихау мы не только учились гравировать у старших, но и старались подражать мастерам в их привычках. Мы покупали водку и колбасу и, когда мастера засыпали, устраивали на полатях выпивку. Но у нас были доносчики, выслуживавшиеся перед Чибисовым. Однажды хозяин, узнав о предполагавшемся у нас пире, незаметно влез по лестнице на полати и застал наш кутеж в полном разгаре. Отобрав водку и закуску, он нас перешвырял на пол, как сухие поленья. Все мы при этом, конечно, сильно пострадали и долгое время ходили в синяках. Мастеровые задорно усмехались:

— Вот это будут настоящие мастера!

Как я уже говорил, мне, к сожалению, не пришлось застать хозяином самого Рихау, и все дело вел Чибисов, бывший помощник Рихау еще при его жизни.

Василий Иванович Чибисов был очень красив с виду: черный, с длинными усами и черными большими глазами. Подстать ему была и вдова Рихау, Степанида Кирилловна, высокая женщина, еще совсем молодая, обладавшая удивительной красотой; пышная русая коса ее была необыкновенно густа и доходила до пят. Не-

смотря на то, что Чибисов был человек женатый, у них скоро завязался роман.

С первого раза казалось, что отношения Василия Ивановича с вдовой, хозяйкой заведения, самые деловые; роман их проходил гладко и мирно. Но постепенно и с каждым разом все яснее открывались картины одна другой колоритнее.

Чибисов любил выпить, а входя в роль хозяина, стал это делать все чаще и чаще и требовал у вдовы денег на водку. Степанида Кирилловна иногда уклонялась под разными предлогами. Тогда он начинал дебоширить: кричал, ссорился, а иногда применял и физическую силу.

Как-то, находясь в конторе, я был свидетелем того, как Чибисов пил пиво и крупно и грубо разговаривал со Степанидой Кирилловной. Она ему сказала что-то, задевшее его. Тогда пьяный управляющий взял бутылку в руки и ударил по голове свою патроншу и возлюбленную. Я в страхе выбежал из конторы.

Пьяные скандалы Чибисова стали повторяться почти ежедневно. Степанида Кирилловна запиралась от него в свою комнату, но он, обладая страшной силой, ударял кулаком в дверь и, выбивая филенку, влезал туда и гонялся за владелицей; в испуге вдова кидала своему отчаянному любовнику деньги — все, что было под руками.

Периодически Чибисова направляли в участок. Но оттуда его сейчас же отпускали, так как полиция была им подкуплена. Однажды, вернувшись ночью пьяным, он страшно разбушевался и, влетев в квартиру, кричал: «Дежурного мне сюда!» Все перепугались и, кто только успел, забрались в помещение мастерской; ручку двери обмотали веревкой, привязав ее к строгальной машине. Я же оказался в столовой и от страха забрался под тюфяк кровати.

Чибисов начинает тогда остервенело кидать с кровати подушки, одеяло, наконец тюфяк и... добирается до меня. Он схватывает меня и со всего размаха бьет о стену.

В доме полный переполох. Продолжая дебош, Чибисов бросился к дверям Степаниды Кирилловны:

— Степанида, давай деньги!

Хозяйка выкинула ему из-под двери сторублевку.

— Ступай, пьяница, хороводься...

Наутро у меня все лицо было в синяках. Мастера и ученики говорили:

— Здорово, Ванюха, тебе всыпали.

Обозленный, я отвечал:

— А вы, храбрецы, спрятались за строгальную машину!..

В конце концов Степанида Кирилловна не выдержала грубого дебоширства Чибисова. Побои довели ее почти до сумасшествия,

прогнать же его, как слабая женщина, она не могла и решилась уехать.

Собрав свои драгоценности и деньги, Степанида Кирилловна, относившаяся ко мне с большой теплотой, посвятила меня в план своего побега к сестре, которая жила на Полянке. При мне же она пересчитала деньги, их оказалось что-то около восьми тысяч. Незаметно я помог ей уехать на Полянку. Пробыла она у сестры недолго — всего неделю, не выдержала, вернулась. Любовник забросал ее нежными письмами, прося прощения и обещая исправиться. По возвращении Степаниды Кирилловны Чибисов упрямо допытывался, кто же из учеников ее увозил, но дознаться об этом ему так и не довелось.

Все эти хозяйские передряги действовали на мастерскую самым угнетающим образом. Дело расшатывалось все заметнее и быстрее. Привыкшие к своевременному выполнению, заказчики Рихау стали передавать работы в другие заведения. Начали поглядывать в лес и мастера; более степенные из них уходили от Чибисова и открывали свои мастерские. Первым открыл свое дело Василий Ермолов. Ушел от Рихау и мастер Ануфриев.

Находясь в ученье у Рихау, я ухитрялся заниматься чтением. Но лубочная литература меня уже не удовлетворяла, я тянулся к серьезным сочинениям. Обстоятельства помогли мне познакомиться с солидными педагогическими изданиями, оставившими во мне глубокий след.

Мастерская наша работала для Общества распространения популярных книг, которое имело свой книжный магазин в Петровских линиях. Там мне приходилось бывать нередко: я носил сдавать работу управляющему магазином Николаю Сергеевичу Никольскому. Никольский заинтересовался моей пытливостью. Я не раз просил его указать мне интересные книги для чтения и особенно те, которые бы учили, как надо жить. Никольский дал мне несколько изданий — это были сочинения Самуила Смайльса. Их было несколько: «Воспитание характера», «Самодеятельность» и различные жизнеописания великих характеров. В особенности мне запал в душу образ изобретателя обжига фарфора и фаянса Бернара Палисси; этот Палисси упорной волей и характером, после разных неудач, доходя до разорения и чуть ли не сумасшествия, добился необходимых ему результатов.

В свою очередь Никольский, интересуясь гальванопластикой, просил познакомить меня с ее техникой. По воскресеньям мы с Сашкой Рыжим ходили к нему на квартиру, показывали процессы гальванирования. За это мы получали завтрак из котлетки и булки и по рублю на каждого. Впоследствии Никольский открыл свою мастерскую гальвано и стереотипа, которая считалась луч-

шей в Москве и сделалась монопольной специально по публикациям.

В мастерской Рихау иногда попадались и отдельные номера журнала «Нива». Я их подолгу тайком рассматривал. Мне очень нравились там гравюры Ю. Шюблера и портреты Барановского, они казались мне идеалом граверного искусства. Во мне зародилась мысль добиться такого совершенства, чтобы работать в «Ниве», что в то время было несбыточной мечтой.

У Рихау мне пришлось быть свидетелем публичной порки. Никогда не забуду этой мерзостной экзекуции — такое отвратительное впечатление произвела она на меня.

Один из учеников попался как-то в краже вещей у консерваторки, жившей при нашем доме. Вызвали родителей провинившегося. Им было предложено на выбор: или взять сына совсем из ученья домой, или выпороть его на виду у всех. Отец согласился на второе.

Мастера собрались, разложили укравшего на скамейке и приступили к порке. Шесть человек держали ученика за руки и за ноги. Я стал считать и насчитал уже двадцать пять ударов. Мальчуган тогда перестал кричать — он был в обмороке.

Степанида Кирилловна из своей комнаты слышала экзекуцию и отчаянные крики и страшно перепугалась, боясь, что мастерскую отдадут за это под суд. Но Чибисов сказал ей:

— Суд не страшен. За четвертную все дело устроим.

Я не мог без содрогания вспоминать это дикое сечение и со страхом думал о возможности его применения ко мне. Жизнь, однако, показала мне этот ужас, и мне также пришлось испытать порку. Случилась она при следующих обстоятельствах.

Я был дежурным и разбирал мусор перед печкой; это мы всегда делали, чтобы случайно среди хлама не попался оригинал или корректурный оттиск. В мусоре я нашел красненькую (десятирублевая ассигнация). Между мастерами были частые разговоры, что среди бумажных денег ходило много поддельных; рассматривая бумажку, я решил, что она фальшивая. Я решил купить розанчик в булочной — бумажку разменяли.

Кто-то донес о всей истории с найденной мною красненькой мастеру. Дело было перед рождеством. Мастер — к нам. Ученики указали на меня.

Мастер хорошо знал моего отца и сразу же поехал к нему. Деньги я успел уже истратить — купил коньки, заветную свою мечту. Отец сказал мастеру:

— Ладно, я возвращу истраченные деньги, но наказывать буду сам.

Я нес вязанку дров на второй этаж, когда увидел, что идет отец с мастером, и вид у него серьезный и суровый. Предчув-

ствую, что случится что-то ужасное. От страха веревка у меня сорвалась, и дрова рассыпались.

У отца с хозяином и мастером был совет, как меня наказать, чтобы другим неповадно было. Решили меня пороть.

Когда меня привели, отец обратился к собравшимся мастерам и ученикам:

— Дайте мне розги.

Васька Стрелок, старший ученик, принес целую метлу.

Отец вытащил пучок и попросил его размочить, так как сухие прутья легко ломаются. Старый военный служака, присутствовавший в прошлом при порке солдат, отлично знал все тонкости этого дела и провел секуцию своего сына по всем правилам николаевской муштры.

Я был без чувств. Говорили мне, что отец, кончив порку, рыдал; он потом всю жизнь не мог простить себе этой порки. А я, когда меня начали пороть, ухватил палец державшего меня за руку мастера-доносчика и так его укусил, что другие с трудом разжали мой рот.

Не выдержав всей обстановки, я вскоре убежал из мастерской.

III

Я скитался по Москве трое суток, ночуя у товарищей и боясь отцовского гнева. Но возвращаться домой в конце концов все же было нужно, и я отправился к родителям с повинной. В качестве доводов своего побега я рассказал о всех подробностях скандалов Чибисова, о его пьянстве и побоях и добавил в заключение, что в мастерской жить невозможно и обучиться ничему нельзя.

До этого откровенного разговора я скрывал от родителей, что делалось у Рихау; они ни в какой мере не подозревали, что жизнь там идет так нескладно и жестоко.

Мать ужаснулась от этих подробностей моего быта и сказала:

— Больше туда тебя не пущу.

Первое время я находился дома, но вопрос о том, что делать со мной дальше — отдавать ли в учение в другую граверную мастерскую, или выбрать иную специальность,— все время стоял перед отцом.

Когда об этом в семье шли разговоры, я настаивал на продолжении граверной учебы, так как, несмотря на тяжелые условия труда, я все же уже втянулся в это дело; мало того, я уже полюбил резец и, как говорится, впился в работу.

Я попросил отца вместе со мною сходить к граверу Алексею Степановичу Янову, работавшему для издательства А. Д. Ступина.

Янов был в то время выдающимся в Москве ксилографом. Мы отправились с отцом на Плющиху, где жил Янов. Янов нас принял, выслушал и говорит:

— Я возьму его в ученье, но за плату.— И бухнул: — Две с половиной тысячи...

Нас, понятно, это ошеломило. Приглядевшись к Янову, мы увидели, что он был совершенно пьян. Янов вообще часто страдал запоем, и мы к нему попали как раз в такой период. О дальнейшем разговоре, конечно, не могло быть и речи.

Выходя от Янова и вспомнив пьяную обстановку мастерской Рихау, я подумал: «Ну, должно быть, все граверы — пьяницы».

Идя по улице, отец сокрушенно сказал мне:

— Ну, что мне с тобой теперь делать, Иван?

Я заранее приготовился к ответу и сказал отцу, что в Москве есть еще гравер и надо попробовать к нему сходить.

Мы пошли с Плющихи на Поварскую, в Ржевский переулок, к Федору Платоновичу Денисовскому.

Денисовский, переговорив с отцом, предложил следующие условия: он берется выучить меня в год, но без всякой оплаты. В это время у него было масса работы; он взял заказ — прейскуранты фирмы Пихлау и Брандт, один не справлялся и отдавал часть досок на сторону — вынимать белые места — моим же приятелям, ученикам от Рихау. При таком положении перспектива иметь подручного ученика Денисовскому вполне улыбалась, и мы договорились в два счета.

После рихауского омута жизнь у Денисовского показалась мне раем; водки он не пил совершенно.

Мастерская его занимала две комнаты, в третьей жила матушка Денисовского. Нас было в квартире всего трое.

Я работал с хозяином за одним столом и гравировал то же, что и он, — прейскуранты. На посылках меня никогда не использовали.

Но быстро прошел год. Я напомнил Денисовскому, что учение у него я окончил. Он предложил мне жалованье — пять рублей в месяц.

— Это дворники больше получают. Не согласен,— твердо ответил я.

Ушел я от Денисовского и заявил отцу:

— Открою свою собственную мастерскую.

А было мне пятнадцать лет.

— Не рановато ли? — покачал головой отец, скептически улыбнувшись; однако купил стол, принадлежности и гипсы.

Взял я учениками Шереметьевского и Порхунова, а также своего брата Павла и брата Кости Михайлова; для руководства в обучении рисованию пригласил своего товарища по школе А. Ф. Максимова.

Мастерская моя помещалась в заднем дворе кашинского дома, на верхнем этаже, в убогой квартирке.

Чтобы сразу же придать новой фирме «солидность», мы сделали специальные карточки с гравированным рисунком, которые и разослали всем бывшим заказчикам Рихау, Денисовского и других.

Композиция рисунка нашей рекламы была выполнена Максимовым; она заключала в себе женскую фигуру, взятую с серебряной медали школы живописи и напоминавшую музу или жрицу-покровительницу: в одной руке фигура держала длиннущий штихель, в другой — граверный оттиск; под ногами ее лежали многочисленные гравюры и колба на подставке; над богиней высилась пятиконечная звезда.

Текст карточки гласил:

ХУДОЖЕСТВЕННО-
КСИЛОГРАФИЧЕСКАЯ
МАСТЕРСКАЯ И. Н. ПАВЛОВА

исполняет: всевозможные рисунки, портреты, копии с картин, микроскопические рисунки и проч. от 40 коп. до 4 руб. ☐ дюйм.

у храма Христа Спасителя, дом Кашина в Москве

Рассылка объявлений сделала свое дело. Первым заказчиком приехал ко мне профессор Д. Н. Зернов.

— Можно видеть владельца мастерской?

— Это я.

Перед профессором стоит тщедушный пятнадцатилетний мальчуган.

Вечер. У Китай-городской стены

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

Зернов растерялся.

— Вы владелец мастерской и гравер?

— Да, я. Чего вы смутились?

Зернов пожал плечами.

— У меня есть срочная работа — это мозг Михаила Дмитриевича Скобелева, по моему рисунку.

Зернов занимался специально проблемой мозга и, когда умер неожиданно Скобелев, вскрывал его.

Он показал свои наброски.

Я с серьезным видом внимательно рассмотрел рисунок профессора.

— Это дело ничего не стоит,— будет вырезано, как вам надо.

— Имейте в виду — это ответственная работа.

— Я говорю вам, что будет исполнено как надо.

Сделал я работу и повез Зернову в университет. И тут-то я струхнул: а вдруг напортил?

Вхожу в кабинет.

— А, привезли... Ну-ка, покажите свое изделие!

Зернов посмотрел на работу сосредоточенно, взглянул на меня, опять на работу, снова на меня, улыбнулся.

— Далеко уйдешь — работа сделана великолепно.

И с тех пор Зернов стал постоянным заказчиком моей мастерской.

Вслед за Зерновым появился новый заказчик — доктор Матвей Никанорович Глубоковский. Приехав в мастерскую, он показал нашу карточку с извещением об открытии мастерской и спросил:

— Кто хозяин граверной?

Выхожу к нему с сознанием собственного достоинства.

— Я,— начинает он,— приступаю к изданию журнала «Наука и жизнь». Можете ли вы принять на себя дело иллюстрирования его? — и глядит на меня почти с презрением.

Глубоковский был огромного роста, говорил, как вышедший из духовного звания, растяжно и громко, и рядом с этим великаном я, должно быть, казался жалким.

— Ну, что вы мне ответите? — басил он.

— Могу,— ответил я.— Вот «Мозг Скобелева» нашей работы.

Посмотрел.

— Да, это вот то, что мне и нужно. Приезжайте ко мне на квартиру, потолкуем.

Жил Глубоковский на Большой Дмитровке, занимал большую квартиру в особняке и имел специальную комнату с бильярдом.

— Помимо гравюр,— сказал он, когда я приехал к нему,— мне нужен еще художник, который бы нарисовал обложку для журнала и давал бы иногда рисунки.

Я порекомендовал ему Роберта Густавовича Шнейдера, моего знакомого, с которым я познакомился через Максимова; Шнейдер вместе с Алексеем Федотовичем учился в Училище живописи.

Шнейдер набросал рисунок на доске, Глубоковский утвердил его, и я стал резать гравюру. Когда я показал доктору оттиски, он похлопал меня по плечу:

— Маленький, да удаленький.

С тех пор его журнал стал постоянно обслуживаться моей мастерской. Одновременно я работал и для «Ремесленной газеты» К. А. Казначеева.

Между прочим, бывая часто у меня по делам и видя мою согнувшуюся за напряженной резьбой фигуру, Глубоковский, как врач, указал мне на необходимость физического развития и предложил раз в неделю играть у него на бильярде, обещая при этом выучить меня этому искусству. Я охотно пошел на это заманчивое предложение. Первый урок прошел неудачно, но вскоре я уже обыгрывал Матвея Никаноровича: у меня оказался талант бильярдиста. Глубоковский говорил мне, что я обладаю верным глазом и твердой рукой и что это безусловно скажется в работе по гравированию.

Однажды я получил совершенно неожиданно для себя письмо от редактора душеспасительных воскресных листков Троице-Сергиевой лавры, который просил меня приехать к нему в редакцию для переговоров. Я приезжаю. Он предлагает, во спасение души, начать работать по гравированию для листка. На мой вопрос, будет ли оплачиваться работа, батюшка-редактор сказал, что гонорар сотрудников поступает на украшение лавры преподобного Сергия. Я ответил хитроумному редактору, что святой Сергий обойдется и без моей помощи. Он побагровел, назвал меня безбожником и постращал тем, что я непременно попаду в ад. На этом мы и разошлись.

Вспоминая о своей мастерской, я должен сказать, что она, собственно, и не была граверным заведением обычного тогда типа. Это было скорее содружество по работе, и, открывая ее, я только и думал о том, чтобы она не напоминала заведения Рихау. Осуществляя мысль о мастерской, я думал, что достигаю и своей заветной мечты — быть художником. В этом деле мне помогли счастливые обстоятельства — то, что со мною вместе работали близкие друзья — брат Кости Михайлова и особенно Алексей Федотович Максимов.

Приглашенные мною молодые ребята-ученики дружно принялись за работу. Мы даже сами изготовляли доски для грави-

рования, и лишь когда клейка не удавалась, брали их у столяра Тарицына. Работали с восьми утра до четырех часов вечера с перерывом на обед; это время и давало нам основной заработок. После же четырех до семи часов вечера мы садились за учение по рисунку. Эти вечерние часы проходили в теплой товарищеской и вместе с тем деловой атмосфере. Руководил рисунком Федотыч — очень педантичный, настойчивый и увлекающийся преподаватель. Ставя гипсы, он требовал детальнейшей точности от рисунка и всегда говорил нам:

— Если есть на гипсе пылинка, ты и пылинку давай.

Мне лично уроки по рисунку у Максимова дали чрезвычайно много и научили меня в дальнейшем серьезно относиться к творческой работе.

Мастерская быстро развивалась. Но все же скучное техническое копирование чертежей, рисунков, мелких предметов для прейскурантов и учебников меня как гравера удовлетворяло мало; лишь изредка попадались художественные работы вроде портретов, но они были случайными.

От ремесленности меня тянуло к настоящему, большому искусству. Мечтая об изменении характера гравирования, я жадно изучал живопись и рисунок. Большую роль в этом направлении сыграла выставка французского искусства на Ходынке, в помещении бывшей Художественно-промышленной выставки.

Незабываемое впечатление произвели на меня картины Шаплена, а как гравера меня поразили гравюры Бода. Сравнивая Бода с доморощенными московскими граверами, я только тут понял, какие величайшие возможности есть у ксилографии и до какой изумительной техники ее можно довести. Французские граверы казались тогда совершенством, и мне хотелось передать, то, что я видел на выставке. С этого времени мечта о создании подобных гравюр не давала мне покоя, но как их выполнить, как приступить к такой работе, я не знал.

Периодически посещая Третьяковскую галлерею, я изучал живопись, и мне страшно захотелось, по примеру Бода, начать гравировать картины. Окончательно же подтолкнула меня на это периодическая выставка картин на Малой Дмитровке, в доме Шиловского; там я прочитал объявление о конкурсе гравюр в Петербурге, организуемом Обществом поощрения художеств. Условия конкурса были таковы: содержание — жанр, размер гравюры 70 квадратных дюймов; премии — первая 150 рублей, вторая 100 рублей и третья 50 рублей.

Я твердо решил участвовать в конкурсе. Но как начать? Кто мне будет давать указания?

О своем желании я сказал отцу. Отец принял это известие сочувственно.

— Надо будет сходить к Владимиру Егоровичу Маковскому,— ответил он,— попросить его совета.

Маковский хорошо знал отца по работе в храме Христа Спасителя, где отец мыл кисти. Он как-то сразу пошел на удовлетворение просьбы отца.

— Я дам вашему сыну сюжет для пробы,— сказал он отцу,— но пусть он работает по моим указаниям, советуясь со мной.

Маковский в то время как раз увлекался офортом и с гравюрой был знаком. Но московские и петербургские мастера его не удовлетворяли, и он страшно бранился, говоря, что они только уродуют его живопись. В разговоре со мной он особенно упирал на то, что гравер прежде всего должен изучить технику письма художника и точно ее передавать.

Со страхом я приступил к работе над первой своей живописной гравюрой: это была картина «В трактире», сюжет которой казался мне таким близким по впечатлениям от чайной, помещавшейся под мастерской Рихау.

Мне понадобилось несколько месяцев для исполнения этой первой своей гравюры. Пришлось забыть сложившиеся приемы обычной ремесленной резьбы; передо мной стояла задача передачи фактуры, светотеневых особенностей живописного полотна. Гравируя, я постоянно советовался с «профессором» своей мастерской — дорогим Федотычем.

С необычайным волнением пошел я к Маковскому показывать первый оттиск гравюры.

Владимир Егорович рассматривал мой труд несколько минут, мне показалось — целую вечность; потом, взглянувши на меня, он приветливо сказал:

— Из тебя выйдет большой гравер... Даю тебе еще две картины. Если ты с ними справишься, окончательно будешь молодец.

И вынимает фотографию «Краха банка».

Увидя ее, я так и обмер. Ну, теперь-то мне будет капут! В картине масса фигур и столько живописной экспрессии, что и не придумать средств для передачи ее в гравюре.

Придя домой и успокоившись, я упрямо решил выполнить эту трудную задачу. Работал я над «Крахом банка» почти целый год.

Окончив гравюру, я пошел в Училище живописи, спросил швейцара, где сейчас Маковский; тот мне сообщил, что он в учительской.

Стучусь туда, прошу у Маковского позволения войти.

— Подождите, Павлов, сейчас у нас совет, вот кончится, тогда я вас позову.

Совет через полчаса окончился, и меня вызвали. В учительской, помимо Маковского, я увидел Евграфа Семеновича Соро-

кина, Иллариона Михайловича Прянишникова и Клавдия Васильевича Лебедева.

Посмотрев оттиск, Владимир Егорович обращается к Сорокину:

— Вот, полюбуйтесь, господа, какие есть в Москве граверы.

Евграф Семенович надел пенсне и также стал рассматривать гравюру; он долго-долго вертел ее в руках, то приближая, то удаляя от глаз.

— А знаешь что, Володя? Я бы сказал, что в гравюре лица картины выглядят как-то отчетливее, интереснее.

Оттиск мой одобрили и остальные присутствующие; все советовали не сходить с пути гравера. Я напомнил Сорокину, что я еще недавно хотел заниматься живописью.

— Брось,— твердо ответил Сорокин,— иди по тому пути, который ты уже начал.

После беседы профессора Училища живописи посоветовали мне награвировать картину А. Е. Архипова «Подруги». Маковский послал меня к Архипову с письмом, в котором просил проследить за моей работой.

Гравюра «Подруги» мне удалась куда скорее и легче предыдущих.

В марте 1891 года я отправил все три гравюры в Петербург на конкурс.

После «Краха банка» Маковский просил меня награвировать свою картину «На дешевке» (она висела в Третьяковской галлерее). С этой картиной произошла любопытная история, рисующая обстановку Третьяковки в то патриархальное время.

Я пришел в галлерею вместе с фотографом, заручившись письмом Маковского к Третьякову, чтобы заснять картину. Однако картины на своем месте не оказалось.

Я — к служителю:

— Куда девалась картина «На дешевке»?

Показав ему пустое место на стене, вижу, что он перепугался и побледнел. Немного постояв, служитель испуганно сказал мне:

— Пойдемте вместе к Павлу Михайловичу.

Входим в маленький кабинет владельца галлереи. За столом сидит почтенный человек с красивой бородой и щелкает на счетах.

— Что вам от меня нужно?

Служитель, весь бледный и трясясь, говорит робко:

— Павел Михайлович, картину вы не брали?

А у Третьякова был обычай — брать иногда к себе в кабинет отдельные картины; во время отдыха от работы он частенько любовался наедине тем или иным полотном, подолгу рассматривая его.

— Какую?

— «На дешевке».

— Нет, нет,— категорически ответил Третьяков.— В чем дело?

— Картины нет.

Третьяков бросил счеты и, бледный, как и его служитель, побежал с нами в залы.

Оказалось, что картина «На дешевке» была вырезана; мало того, мы нашли прорезанной на доске и картину Маковского «Политики».

Расстроенный и гневный, Третьяков побежал осматривать весь этаж галлереи. И тут он узнал, что разрезана еще картина Верещагина.

Павел Михайлович с сердцем сказал тогда:

— Больше никого не пущу в галлерею.

После этого случая Третьяков, действительно, закрыл галлерею и стал пускать туда только по специальным личным разрешениям; вскоре он, однако, отменил свое распоряжение, и все пошло по-старому.

Надо сказать, что постановка дела в галлерее была совсем домашняя. На все здание был чуть ли не один служитель. Конечно, усмотреть за публикой он не мог, хотя и народу посещало не так уж много — два-три десятка человек в день, не более.

В Третьяковке же я был свидетелем еще одного презанятнейшего приключения.

В одно из посещений галлереи я подымаюсь на второй этаж и у стены, где висели полотна Перова, вижу: стоят два провинциальных попика и очень горячо обсуждают картину «Сельский крестный ход на пасхе».

Слышу:

— Ну и здорово написано, отец Павел,— говорит один.— Что скрывать, ведь и с тобой частенько бывало этак-то...

— На зеркало неча пенять, отец Иван,— отвечает другой.— С тобой и похуже дела были. Помнишь, как тебя обливали водой, когда с крыльца свалился.

Попики совершенно не подозревали, что я стою неподалеку и слышу весь разговор.

Одобрительные отзывы профессора Маковского о моих гравюрах воодушевили меня, я почувствовал в себе уверенность и рискнул пойти с предложением своих услуг к Сытину. На издательство Сытина в то время работали исключительно петербургские граверы — Яненко, Адт, Рашевский и другие, но издательству несподручно было вести дело с Петербургом: связывали переписка, заочные указания, необходимость прибегать к пересылкам и т. п.

Сытин ухватился за мое предложение и завалил меня работой. Это были гравюры во всю страницу настольного и всеобщего календаря. Рисунки жития святых на каждый месяц исполнял К. В. Лебедев, сменивший Н. А. Касаткина, рисовавшего ранее прямо на дереве. Резал эти рисунки до меня лучший гравер Москвы, известный пьяница Егор Пименов.

Мысли же мои были тогда всецело прикованы к конкурсу. Я страшно волновался за результаты. Шел уже апрель, а никакого ответа из Петербурга не было. Я покупал ежедневно чуть ли не все петербургские газеты и все справлялся, состоялся ли конкурс.

Наконец в «Новом времени» появилось извещение, что конкурс прошел и что премии получили Путц и Берг; моего имени в заметке не значилось.

Совсем разбитый, направился я к своему приятелю и учителю Алексею Федотовичу Максимову. Жил он в Бабьем городке, по другую сторону Москвы-реки, а я пошел к нему окружным путем, по направлению к Крымскому мосту.

Максимов удивился, что я не получил премии, и сказал, что он понять не может, в чем тут дело; мне пришлось показать газету.

Алексей Федотыч на прощанье успокаивал меня:

— Не волнуйся, я все-таки думаю, что тут какое-то недоразумение.

Дома мне сказали, что без меня приходил почтальон с казенным пакетом, кажется из Петербурга. Я решил, что это прислали мне обратно наложенным платежом мои гравюры, и был даже рад, что меня не застали дома и мне не придется платить за пакет. Но на другой день почтальон снова пришел, и улизнуть мне уже не удалось. Я расписался, вскрыл пакет и вижу — письмо от секретаря Общества поощрения Н. П. Собко с извинением, что он долго не мог сообщить за недосугом; Собко поздравлял меня с получением первой премии и добавлял, что мои работы произвели на конкурсе фурор своей новизной и смелостью. В этом же пакете был приложен чек на имя Купеческого банка в сумме 150 рублей.

От радости я так дико закричал на всю квартиру, что перепугал всех насмерть.

Было это в два часа дня, в среду, на страстной неделе.

Я отправился сразу же в банк за получением денег, но, пришедши на Ильинку, увидел, что банк закрыт; на двери висело объявление, что операции будут производиться завтра, в четверг, и всего лишь два часа. Я пошел на другой день вторично и предъявил чек. К моему удивлению и ужасу, мне сказали, что я деньги получить не могу, так как меня не знают.

— Есть ли у вас документы?

Я говорю, что нет.

Видя мою растерянность, мне все-таки пошли навстречу.

— Мы вам выдадим деньги, но надо, чтобы за вас кто-нибудь поручился. Нет ли у вас кого-либо знакомых из купцов?

Я так опешил, что сразу не мог понять, что от меня требовали.

Меня стали наводить на мысль: кто я, за что получаю деньги, не знаком ли я с Сытиным.

— Как же, как же,— скороговоркой отвечал я,— знаком с Иваном Дмитриевичем Сытиным, я у него работаю.

— Ну и прекрасно, идите к нему, и пусть он с вами придет сюда, и мы тогда выдадим вам деньги.

Как ошалелый, побежал я с Ильинки за угол Старой площади, где была лавка Сытина, и, по счастью, застал его на работе.

— Иван Дмитрич, идем со мной в банк.

Сытин ухмыльнулся.

— Ты что — в банке деньги, что ли, получаешь?

Я говорю, что мне прислали премию из Петербурга, а банк не выдает деньги без его поручительства.

— Ну, ладно,— ответил Сытин,— хоть мне и некогда, но схожу для тебя, мошенника.

Дорогою он хлопнул меня по плечу и проговорил:

— Я давно заметил, что из тебя толк выйдет.— И добавил:— А какой процент мне дашь?

Я ответил:

— Пойдем в трактир, выпьем.

Сытин посмеялся:

— Ишь ты какой!

Деньги мне выдали сейчас же; я поблагодарил Ивана Дмитриевича и опрометью выскочил из банка.

Почему-то я зашел в магазин обуви и купил две пары сапог. Веселый, направился домой.

Увидевши меня с сапогами, отец сказал:

— Что это, брат мой, уж не бежать ли ты задумал?

Я на это ничего не ответил.

Отдав деньги семье, я крепко задумался о дальнейшей своей судьбе. Еще посылая гравюры на конкурс, я дал себе слово, что, если получу первую премию, непременно уеду в Петербург учиться ксилографии. И вот теперь настало для меня время это осуществить. Сообщив о своем намерении отцу с матерью, я получил от них самый решительный отказ.

Оттиски своих премированных гравюр я послал в петербургский журнал «Живописное обозрение» с предложением напеча-

тать их. Издатель журнала С. Е. Добродеев известил меня, что он охотно напечатает мои вещи, они ему нравятся, но все же очень похожи на гравюры Матэ. В письме он давал совет не подражать Матэ, так как публика его не любит, а издательство всецело зависит от публики.

Я впервые услышал это имя — Матэ. Меня захватило сравнение Добродеева, и я пошел в Румянцевскую библиотеку. Просмотрев иллюстрированные журналы конца 80-х годов и за 1891 год, я наткнулся на первый номер журнала «Север», издаваемого Всеволодом Соловьевым. В номере были помещены исключительно работы Матэ; напечатана там была и маленькая биография художника и сообщение о том, что Матэ вернулся из-за границы и будет украшать своими произведениями дальнейшие номера издания. Гравюры Матэ произвели на меня огромнейшее впечатление высотой и оригинальностью техники и мастерством,— они смело выдерживали сравнение с лучшими французскими ксилографиями.

В это время я часто посещал художественные выставки, и в первую очередь передвижные. На одной из выставок, а именно — отчетной учащихся художественной школы Гунта, я увидел работы учеников А. С. Янова по гравюре на дереве. Их вещи остановили мое внимание,— они были очень своеобразны и художественны и отнюдь не походили на гравюры ремесленного типа, которым нас учили у Рихау. На этой же выставке я впервые увидел и рисунки В. И. Соколова, поразившие меня простотой и поэтичностью; они запомнились на всю жизнь, так как передавали природу с тем чувством правдивости, о котором мне говорил когда-то Саврасов.

Вскоре Добродеев прислал второе письмо, в котором приглашал меня быть постоянным сотрудником журнала с оплатой шестьдесят копеек за дюйм при его материале; одновременно он просил меня приехать для личных переговоров в Петербург. Но я был занят работой для журнала «Всемирная иллюстрация», который заказал мне по письменному предложению гравюру с картины Маковского «Рыбачки», и выехать в Петербург в то время не мог.

Мне пришлось нести на просмотр Маковскому уже третью свою гравюру.

Гравюрой «Рыбачки» Маковский также остался доволен.

— Молодец, Павлов. Как ты ловко поймал мой колорит.

Я попросил Владимира Егоровича дать для издательства подпись одобрения на оттиске, что он вещью моей удовлетворен и что гравюра исправления не требует. Он сразу же сделал это. Я очень долго не получал ответа из «Всемирной иллюстрации» относительно посланных ей оттисков и досок «Рыбачков». На мой

дополнительный запрос, получило ли издательство мои доски и почему не высылаются деньги, мне ответили, что гравюра моя не может быть принята вследствие того, что в ней слишком много своеобразия и смелости и она не подходит для типа иллюстраций журнала, нарушая его традиции. Я написал письмо, чтобы мне немедленно возвратили мою доску. Мне на это в резком тоне ответили, что это будет выполнено лишь при условии уплаты 50 рублей за авторское право да плюс за доску 12 рублей и 10 рублей фотограф, всего 72 рубля.

История с «Рыбачками» окончательно убедила меня в необходимости ехать в Петербург, чтобы разузнать всю механику издательской работы, а главное — учиться, учиться и учиться. Я постепенно начал ликвидировать свою мастерскую.

Перед отъездом в Петербург довелось мне узнать и о судьбе мастерской Рихау после того, как я оттуда убежал. Я встретился с бывшим своим товарищем по учению у Рихау Александром Кулагиным, и он мне сообщил много нового: мастерская не существует, а Чибисов уже похоронен.

Оказывается, Чибисов довел своими побоями Степаниду Кирилловну до того, что она сошла с ума и вскоре умерла. Когда граверная перешла в его собственность, он жестоко запил, будто бы от упрызений совести, что сгубил напрасно человека.

Однажды во время загула Чибисов поехал с компанией женщин на Воробьевы горы. Тогда был в моде среди купечества и мещанства обычай показывать на Воробьевке свое ухарство и смелость: взобравшись на крутую, отвесную гору, бегом сбегать оттуда вниз. Компания подзадорила пьяного Чибисова, он вскарабкался на отвес, но сбежать ему не удалось,— он оборвался и разбил себе череп о большой острый камень.

Лечил Чибисова профессор Тихомиров — заказчик мастерской; однако Чибисов, пролежав две недели в самом тяжелом состоянии, умер. Перед смертью, временами приходя в сознание, Чибисов каялся и говорил, что это судьба мстит ему за Степаниду, за то, что он, подсыпая ей незаметными дозами в пищу стрихнин, отправил ее на тот свет.

После смерти Чибисова часть мастерской была расхищена, а остальное купил некий Шпер, быстро прогоревший, не продержав дела и года. Дурная слава о граверной сделала свое дело, и заказов никто уже не давал.

Так кончила свое существование когда-то знаменитая мастерская Карла Рихау, выведшая целую плеяду талантливых русских граверов — мастеров техники, обслуживших своим искусством потребности московских издательств 60—80-х годов.

Постепенно свертывая свое дело, я замечал, как впечатления от московской жизни все рельефнее и ярче западали в мое созна-

ние, и я впервые как-то удивительно остро переживал все, что видел и с кем жил рядом.

Особенно крепко запомнился мне образ моего старого учителя по заведению Рихау — Трифона Баранова, который работал позднее у меня в мастерской почти вплоть до моего отъезда. Это был замечательный среди граверов тип. Лучший мастер Москвы, он являлся первым учеником у Рихау, когда-то гравировал «Уличные типы» Башилова, был чудеснейшим человеком, самородком-работягой и вместе с тем горчайшим пьяницей и безудержным игроком на бильярде. Его грабштихель отлично гравировал, но не менее отлично и откупоривал водку. На вид Трифонычу было лет пятьдесят, роста высокого, бороденка черная, густая, волосы курчавые; усов он не носил, потому что были они «чудны́е», по его выражению, «как насаженные колья»; мышиные черные глазенки Трифоныча постоянно бегали. Когда он был в трезвом виде, посторонний никак не мог бы заподозрить в нем горького пьяницу.

В свое время он слыл красавцем, и, как сам говорил, «бабы» его «сильно любили», и он женился на первой красавице. Этому можно было верить — уж очень статен и хорош собою был его единственный сын.

Но от пьянства Трифоныча неоднократно разбивал паралич, и он ходил прихрамывая, с согнутыми ногами и руками.

Все участки знали Трифоныча и пьяным его не брали. На вопрос полицейского Баранов неизменно рекомендовался, что он «граф Трынкин, генерал Бутылкин и разным рюмкам кавалер». Несмотря на такой широковещательный титул, «графа» все же с треском выталкивали на улицу. Оправляясь от пинка и ушибов, он незлобиво произносил вслед полицейскому:

— Ишь, сукины дети, с графом не умеют обращаться!

Но трезвый Трифоныч был удивительной души человек, редкой обаятельности, трудолюбия и честности.

Так как в Москве его не держали, он жил одно время за городом. Как-то, приехавши из деревни, он запьянствовал и стал играть на бильярде. Спьяна он проиграл все деньги, а затем и лошадь. Отдавая лошадь, он договорился, чтобы, «для памяти», у нее отрезали хвост, и он добился выполнения этого условия.

Когда проигрывать было уже нечего, Трифоныч стукнул кулаком по столу и ухарски крикнул:

Играю на жену!

В надежде отыграться, он потребовал от партнера в случае удачи солидную сумму денег. Хотя игрок Трифоныч был первоклассный, но ему не повезло, и он проиграл партию.

Почти насильно усадил он своего товарища по игре на свою же проигранную лошадь и погнал за город.

— Ну, Марья,— сказал Трифоныч,— я тебя проиграл на бильярде.

Красавица Марья, давши ему несколько пощечин, уехала от постылого мужа с приглянувшимся ей лихим партнером и, как все потом говорили, жила с ним отлично. За этот поступок с женой Трифонычу не раз попадало от сына, когда они с ним выпивали. С тех пор Трифон Баранов стал скитаться по белу свету, как бесприютный бродяга.

Когда он поступил ко мне, мы договорились, что больше чем сороковку в день я ему пить не разрешу. Он долгое время придерживался нашего уговора.

Трифоныч не любил выпивать в закрытых помещениях, он в таких случаях, как сам говорил, «выезжал на дачу», то-есть выходил за ворота, на протуар, садился на тумбочку, хозяйственно обколачивал своими скрюченными пальцами об нее воблу — свою неизменную и единственную закуску — и начинал медленно распивать полбутылку, созерцая уличное движение, наслаждаясь городским пейзажем и умильно разговаривая с проходящими.

На другой стороне переулка помещалась школа кройки и шитья — закрытое учебное заведение, в котором обучались девочки. Заведующая неоднократно приходила к нам и уговаривала Трифоныча, чтобы он оставил свой обычай, так как это развращающе действует на девочек. Трифоныч никак не слушался и посылал заведующую ко всем чертям. Не помогло и обращение в полицию.

В школе кройки тогда повесили на окна занавески. И все же я часто наблюдал, как приподнимались углы этих занавесок, и нет-нет да и выглядывали из-за них на улицу личики любопытствующих девчонок.

Скопилась у моего Трифоныча порядочная сумма денег, и я предложил ему экипироваться. Поехали мы вместе в магазины, купили шевиотовую «тройку» — брюки, пиджак и жилетку, хорошие хромовые сапоги, пальто-демисезон, модную легкую шляпу. Надев все это на себя, он встал перед зеркалом и заулыбался.

— Ну, Трифоныч, и во сне тебе никогда этого не виделось!

Дома пришлось по этому случаю выпить; пришел сын Трифоныча, которому он хвастался, что теперь «остепенился совсем». Но вскоре же мой мастер попросил сына проводить его за ворота и так и не возвратился. С тех пор я не видел Трифоныча. Уже отправляясь в Питер, я встретился с товарищами-граверами и спросил, не видели ли они Трифона Баранова и где он сейчас работает.

— Э, хватился! — ответили мне товарищи.— Помер он, удар с ним случился.

Судьба Трифона Баранова — судьба большинства тогдашних московских граверов. Немало их попадало и на Хитровку. Но и тут жизнь смешивала безобразное с страшным и курьезным. Был в Москве один мастер, могущий гравировать географические карты. Спившись, он пребывал в хитровских ночлежках. В критические для мастерской моменты, когда поступал заказ на эти карты, за ним посылали специальных лиц на Хитровку, и те выкупали его у товарищей по «дну» за две четверти водки. В мастерской беднягу, как тульского Левшу, запирали в отдельную комнату, давая ежедневно по бутылке вина, без которого он работать никак не мог.

Быстро и замечательно тонко выполнялись карты. Но кончалась работа, и потрудившийся гравер с заработанными деньгами снова отправлялся к «своим братушкам» и начинал привычную жизнь золоторотца.

Я окончательно ликвидировал свою мастерскую 1 сентября 1891 года. Паспорта мне отец не дал, и я украл у матери метрику. Уезжая в Петербург, я, действительно, чувствовал, что покидаю какое-то страшное, глубокое илистое дно, которое грозило вот-вот затянуть и меня самого.

IV

Я ехал в Петербург с самыми серьезными намерениями. Этот огромный город манил меня не как столица Российского государства, но как центр русского искусства и средоточие целой плеяды лучших русских граверов.

После тихой провинциальной Москвы Петербург представился мне в небывало величественном архитектурном очертании и поразил своим движением, шумом и внешним блеском.

Приехал я в Питер в четыре часа дня и сразу же отправился пешком к Репину. В кармане у меня было рекомендательное письмо к великому русскому художнику от Павла Михайловича Третьякова, которое я выпросил у него в Москве перед отъездом.

Вообще-то я просил у Третьякова дать письмо к Матэ, но Третьяков отказался, ссылаясь на то, что с Матэ он совершенно незнаком; видя мою настойчивость и упорное желание ехать учиться. Павел Михайлович написал обо мне Репину, как человеку очень близкому к Матэ.

Илья Ефимович жил тогда на Фонтанке, у Калинкина моста. В шесть часов, поднявшись по лестнице, я с волнением звонил в его квартиру.

Вышла особа в белом чепце.

— Что вам угодно?

Я ответил, что приехал из Москвы и что мне надо видеть Илью Ефимовича.

Она сообщила мне, что его нет дома. Смутившись, я совсем слабым голосом добавляю, что мне необходимо передать Илье Ефимовичу письмо от Павла Михайловича Третьякова.

Это отлично подействовало на особу в чепце; она взяла письмо и сказала:

— Немножко подождите, я сейчас сообщу.

Мне стало ясно, что она пошла в мастерскую Ильи Ефимовича.

Через несколько минут мне сообщили, что Репин просит меня к себе.

Полный трепета и волнения, встретился я, девятнадцатилетний гравер, с великим живописцем. Мое воображение рисовало Репина большим, высоким и непременно полным; к изумлению своему, я увидел маленького, тщедушного, подвижного человека.

Репин уже успел прочесть письмо Третьякова.

— Садитесь, пожалуйста,— очень любезно сказал он мне, поздоровавшись,— сейчас мы с вами побеседуем... Павел Михайлович пишет мне, что вы молодой гравер и хотите продолжать образование у Матэ. Ну что же, это хорошо, я вас с удовольствием рекомендую Василию Васильевичу. Но мне бы все-таки хотелось видеть ваши работы.

Мне пришлось сказать Репину о всех трех моих премированных гравюрах, но что на руках у меня сейчас имеется только оттиск «Рыбачков».

Я подробно разъяснил Илье Ефимовичу инцидент с «Всемирной иллюстрацией».

— А покажите-ка, что это за гравюра.

Репин внимательно рассмотрел оттиск.

— Ни одного штриха больше,— твердо заявил он,— никаких поправок. Возьмите доску себе и ничего с ней не делайте.

Я должен был сознаться Илье Ефимовичу, что для получения обратно доски необходимо внести, по существующей в

редакции системе, семьдесят два рубля, которых я в настоящую минуту не имею.

Репин на мое признание ответил:

— Знаете,— пусть это будет только между нами,— я не филантроп, но я дам вам эти деньги. Идите завтра в редакцию и забирайте свою доску.

Таким чутким и гуманным отношением совершенно не знавшего меня до сих пор человека я был крайне растроган и в смущении благодарил Илью Ефимовича.

С письмом Репина поехал я сразу же к Матэ. Матэ жил также на Фонтанке, у Пантелеймоновского моста. Помню как сейчас свое путешествие до его дома. За пятачок я прошел через турникет на финляндский пароходик и поехал по реке, сплошь заваленной дровами. В ушах дребезжали беспрерывные зазывания финнов:

— Пять копеек — Летний сад... Летний сад — пять копеек...

Необычных впечатлений за день накопилось так много, что голова моя кружилась, и я волновался от наплыва каких-то неосознанных чувств.

Дом, где жил Матэ, находился во дворе, а квартира его помещалась на третьем этаже.

Робко начинаю звонить, но никто не выходит.

Через несколько минут двери наконец открываются. В передней темно, ничего не видно. Приятный грудной голос спрашивает, что мне нужно. Я сослался на письмо Репина и на то, что сюда меня направил Илья Ефимович.

— Я немного нездоров,— сказал мне Матэ.— Подведите меня к столу и зажгите лампу.

Я вошел в комнату, взял указанное Матэ стекло и стал было зажигать лампу, но от волнения стекло у меня выпало из рук и разбилось.

Я окончательно растерялся и стоял совершенно уничтоженный.

Среди полной темноты вновь слышу теплый, с ласковым оттенком голос:

— Ну, что же нам делать?..— И после паузы: — Ага, подождите, есть свечи.

Мы зажгли две свечи, и при свете их началось наше знакомство и первая беседа.

Василий Васильевич Матэ был высокого роста, с длинными усами и бородой, с всклокоченной копной черных волос и маленькими блестящими глазами. Он сразу же поразил меня своей добротой и любезностью. Прежде всего он расспросил меня о житье московских граверов, о том, какая там существует постановка дела и есть ли специальные школы. Я ответил

Василию Васильевичу, что, кроме Училища живописи и ваяния, а также Строгановского училища, в Москве нет никаких художественных школ, но и в них гравюра не преподается; единственная возможность заниматься ксилографией — в ремесленных мастерских.

Далее Матэ сказал, что он меня уже знает по работам, так как в качестве эксперта на конкурсе он участвовал в присуждении мне первой премии; но, продолжал Василий Васильевич, он никак не предполагал, что увидит перед собой такого молодого человека,— я ему представлялся пожилым гравером.

— А сколько же вам, в самом деле, лет? — спросил он.

— Девятнадцать,— совсем смущенно пролепетал я.

— Ну, тогда давайте серьезно учиться. Я определю вас в школу Штиглица, где обучаются рисованию и граверному делу. Кроме того, вы будете помогать мне лично в моих работах, за что получите известное вознаграждение; это даст вам возможность существовать. Ну, а квартира у вас есть? — обратился Василий Васильевич ко мне.

Я на это ответил, что в настоящий момент я, собственно, еще ничего не имею, но что у меня есть знакомые на Петербургской стороне.

Подумав немного, Матэ сказал мне:

— Вот что, оставайтесь у меня. Я бы вас попросил побыть в квартире с неделю. Я завтра уеду на дачу отдохнуть, у меня там жена и дочь... Вы здесь без меня поживете один и кстати покараулите дом.

Предложение Василия Васильевича вполне устраивало меня.

На другой день рано утром Матэ уехал к себе на дачу в Териоки, и я остался в его квартире совершенно один.

Я почувствовал страшное, тоскливое одиночество. Огромный, неведомый город пугал своей неизвестностью. Как я буду жить здесь, в этом чужом городе, среди неизвестных людей, где и как я начну учиться и как буду существовать? Я вспомнил семью, всех своих близких, родную Москву. Грусть напала на меня. Выйдя на набережную Фонтанки, я облокотился на решетку. Слезы невольно полились из глаз.

В первую же ночь я был страшно перепутан. Мне показалось, что кто-то забрался в квартиру. Я притаился и, не переводя дыхания, стал слушать: ну да, в дальних комнатах шорох, там кто-то ходит. Я не спал почти всю ночь и только на рассвете понял, в чем дело. Около кушетки, где я лежал, слышался как бы выстрел — это сох паркет. Дом был новый, с паровым отоплением, и звуки были наподобие шороха. Вот почему и казалось мне, что в комнатах кто-то возится.

На следующий день я уже вполне освоился с новой обстановкой.

Через неделю Василий Васильевич вернулся с дачи со всей семьей — женой Идой Романовной и маленькой прелестной дочуркой, с которой мы быстро сделались большими друзьями.

Вскоре я подал заявление в школу Штиглица, с тем чтобы меня, как не имеющего среднего образования, приняли вольнослушателем. Экзамена мне сдавать не пришлось, и я был принят в класс гравирования, где преподавал сам Матэ.

У Штиглица я занимался с девяти часов утра до четырех часов дня; после этого я работал у Василия Васильевича на квартире, где первый месяц и жил. Но я чувствовал себя все же неловко у Матэ и разыскал своего знакомого — дядю Кости Михайлова, который устроил меня у себя на Введенской улице. Однако и это мне было неудобно: отнимало уйму времени хождение с утра в Соляной городок, а затем обратно на Петербургскую сторону.

Товарищи по школе Штиглица посоветовали мне сходить к директору Месмахеру и рассказать о трудностях своего положения с жильем; училище Штиглица имело отличное общежитие, и Месмахер мог меня в нем устроить.

Месмахер не дал мне определенного ответа, сказав, что он известит меня об этом через инспектора; но зато он распорядился выдать мне бесплатные марки на обеды и завтраки. При школе была великолепно организованная столовая; обед стоил двадцать пять копеек, завтрак — восемь копеек. Место в общежитии я получил от Месмахера позднее.

Работа на дому у Матэ представляла для меня большой интерес, волновала и увлекала. Мое сознание наполнялось гордостью, что я работал на одной доске с профессором.

Личная мастерская Василия Васильевича имела скорее вид кабинета ученого, нежели граверной,— полный контраст с теми помещениями, в которых мыкались московские граверы. Вход в мастерскую-кабинет был из темной передней, комната, где занимался Матэ, отличалась светом и большими размерами. В правом углу стоял длинный широкий стол, весь заваленный досками для гравирования. Никаких станков не было,— печать производилась ручным способом. Стены были увешаны этюдами и офортами крупнейших мастеров Запада.

Помощниками Матэ в то время были граверы Алексей Петрович Троицкий, Глухов и Ляполяйен, но они гравировали у себя на дому. Я же работал с Василием Васильевичем вместе за одним столом. Мы сидели друг против друга, а свет из окна падал перпендикулярно, равномерно освещая площадь стола.

Редко я уходил от Матэ ранее двенадцати часов ночи, и так в продолжение двух с половиной лет шел мой труд вместе с крупнейшим мастером резца, мирно и приветливо текли наши вечерние беседы.

В первые же дни Василий Васильевич направил меня в Эрмитаж, музей Академии художеств и Кушелевскую галлерею, настойчиво советуя изучать технику живописи у величайших художников. В Кушелевской галлерее я долго изучал живопись Ахенбаха (пейзажи) и Мейсонье («Средневековый рыцарь») и, сравнивая эти оригиналы с гравюрами Матэ, старался постичь технику гравюрного выражения живописи.

После Третьяковки Эрмитаж открыл передо мною драгоценнейшие сокровища мирового искусства. Самое сильное впечатление при первом посещении Эрмитажа произвела на меня картина «Голова старухи» Деннера. В дальнейшем же меня увлекали полотна Рубенса, главным образом своими композициями и живописью тела. А перед Рембрандтом я стоял и только поражался, но ничего не понимал. И лишь позднее я более всего полюбил величавую и мудрую живопись гениального голландского художника и считал, что для гравюры эффектное освещение рембрандтовских картин — самый настоящий живописный клад. Ведь недаром с такой изумительной проникновенностью гравировал рембрандтовские создания знаменитый Бод! Я очень сожалею, что занятость срочными заказами для иллюстрированных изданий не позволила мне в то время награвировать что-либо из произведений Рембрандта. Но зато с какой творческой радостью работал я над факсимальной гравюрой с рембрандтовского рисунка, которую мне удалось выполнить на линолеуме позднее. в Москве.

Матэ долгое время находился за границей, куда был послан Академией художеств, занимался в Париже у знаменитого Панмемакера и в совершенстве постиг технику гравюры и офорта.

Вернувшись в Петербург, он занялся педагогической деятельностью в Центральном училище технического рисования барона Штиглица, быстро завоевал себе имя как художник и педагог, а с 1890 года был избран действительным членом Академии.

Основная творческая работа Василия Васильевича заключалась в иллюстрировании различных книг и журналов тоновыми гравюрами с оригиналов художников.

При мне он много работал для «Всемирной иллюстрации», а также гравировал для монументального издания «Белоруссия» Батюшкова. В офорте он делал огромной величины портреты миллионера Нобеля. Гравировал он при мне также и

«Плащаницу» Виктора Михайловича Васнецова, которая раздавалась потом как премия членам московского Общества любителей художеств.

Первая гравюра, в которой я помогал Матэ, была с картины Розвадовского «Моисей в пустыне»; в ней я выполнял драпировки.

Система работы у Матэ заключалась в следующем: сам он гравировал лица и ответственные места, а помощники его были заняты аксессуарами; они и получали за работу от профессора пропорционально награвированным частям доски. Мне Василий Васильевич платил двадцать пять рублей в месяц.

На одной доске иногда работали сразу несколько граверов, так гравировали и Бод и сам Паннемакер. По окончании гравировки и снятия оттиска Василий Васильевич лично корректировал всю доску и потом ставил свою фамилию.

Матэ был очень трудолюбив и работал целыми днями, порой не разгибая спины. Да и работы все были сложные и срочные: ведь не надо забывать, что при отсутствии фотомеханических процессов все иллюстрации в книгах и журналах выполнялись тогда исключительно с помощью ксилографии. Матэ отдыхал от резца, лишь когда уходил преподавать ученикам гравюру к Штиглицу, а позднее — в Академию. Большой радостью и отдыхом для Василия Васильевича было показывать приходящим увражи из своей богатейшей коллекции эстампов, которую он собрал за границей и пополнял в Петербурге. Страсть к коллекционерству поглощала значительную часть его бюджета.

Матэ восторженно делился своими впечатлениями от произведений искусства. Чуть вкрадчивым голосом рассказывал он мне немало ценного по искусству гравюры и отдельные случаи из своей жизни и творчества.

Василий Васильевич передавал мне, что когда он учился у Серякова, то последнего раздражал его свободный штрих и он говорил, что из него не выйдет последователя «серяковской» техники.

Милейший и добрый Матэ привел мне, между прочим, иллюстрацию того, как смотрел на ксилографию его предшественник в Академии — гравер по меди профессор Пожалостин. Пожалостин органически не выносил деревянной гравюры; проходя перед занятиями в граверный класс, он зло останавливался перед висящей на стене в Академии дипломной гравюрой Матэ «Голова Иоанна крестителя» (с этюда Александра Иванова) и всегда шипел:

— У, деревяжка проклятая!

Пожалостин словно чувствовал победоносное наступление

ксилографии, занявшей в 80—90-х годах монопольное место в иллюстративной технике.

Изучив в совершенстве методы работы величайших граверов, Василий Васильевич в своем творчестве отличался яркой непосредственностью и живописной манерой гравирования.

Особенно это сказывалось в его портретах, которые, в сравнении с сухой штриховкой медных гравюр резцом, блестели, как алмазы, и всегда оригинально трактовали живописное произведение. Много способствовали этому частые упражнения Василия Васильевича в офорте, который он так любил за его свободную технику.

Матэ работал в эпоху, когда гравер не был самостоятельным художником и автором собственных композиций. Гравер того времени всегда был в содружестве с художником-живописцем.

О свободных композициях в гравюре ни один русский ксилограф и офортист тогда еще не мечтал; как закон, гравюра сопровождала живопись.

Но Матэ всей своей творческой деятельностью как бы уже намечал прообраз будущего и независимого гравера-художника. Ремесленное техническое начало, репродукционность гравюры он побеждал творческой передачей живописи специфическими свойствами ксилографии.

Работая со своими учениками, Матэ всегда создавал живую художественную атмосферу для гравера, помогавшую раскрытию сложного замысла произведения. И в этом было огромное значение деятельности незабвенного Василия Васильевича для всех нас. В беседах со мной он мечтательно говорил о том времени, когда попадет в Академию профессором.

— Вот погодите, Павлов, я тогда подниму гравюру на недосягаемую высоту...

Я до сих пор чуть ли не наизусть помню яркие слова Василия Васильевича о специфичности и важности искусства гравюры. Позднее он блестяще это выразил в своем докладе на съезде художников.

«Тон бумаги в соединении с штрихами, глубоко впившимися в бумагу, дает тон непередаваемой красоты... Гравер не есть скучный копиист, а создатель нового мира образов, где картину художника он переводит на свой язык, придает новые оттенки... Гравер это делает проникновеннее равнодушного объектива...»

И сам Матэ поразительными гравюрами блестяще подтверждал эти слова. Помню, какое колоссальное впечатление произвела в Париже его гравюра с картины Харламова «Рахиль».

Но еще более вдохновенно передавал магический резец Василия Васильевича рисунки художников, которые сохраняли у него

всю свою непосредственность, в особенности репинский карандаш. Матэ достигал мягкости карандашных рисунков техникой обрезной гравюры, впервые им примененной для этой цели на торцовой доске.

В 1895 году, после одного инцидента, моя совместная работа с Матэ прекратилась.

Готовилась большая выставка картин Репина с знаменитыми «Запорожцами» во главе. Илья Ефимович предоставил Матэ исключительное право гравирования своих произведений. Василий Васильевич усиленно занялся этой работой, спеша выполнить заказы журналов.

Когда он снял оттиск с этюда «Запорожца», я сравнил его с находившейся в кабинете картиной; мне сразу же показалось, что гравюра эта определенно не удалась Матэ.

Я осторожно заметил своему учителю:

— Мне кажется, Василий Васильевич, что на этот раз вы не передали живописи Ильи Ефимовича.

Неожиданное замечание обычно робкого ученика заставило Матэ густо покраснеть, и он сухо и коротко ответил, не глядя на меня:

— Прежде чем делать замечания, надо сначала самому суметь сделать лучше.

Избалованный успехами и славой, Матэ был ревнив к критике, во мне же заговорило самолюбие юношеского пыла и задора.

Я твердо решил дерзнуть и отправился к Репину. Илья Ефимович удивился моей просьбе дать этюд «Запорожца» для гравирования и спросил, для какой цели он мне надобен.

Я рассказал о происшедшем конфликте с Матэ.

Немного подумав, Репин улыбнулся и сказал:

— А знаете, это забавно...

И дал мне картину.

Две недели бессонных ночей стоила мне эта кропотливейшая гравюра, которую я делал с небывалой смелостью и энтузиазмом.

Мне в этом очень помогли советы моего первого учителя — живописца Владимира Егоровича Маковского, который требовал от гравера прежде всего детальнейшего изучения манеры живописного мазка. Маковский мне говорил, что «мазок — творимое начало».

Этюд Репина был написан с профессора-музыканта Рубца. Я сначала потратил несколько дней на изучение живописи и техники репинского мазка, так непохожего на спокойный мазок Маковского, к которому я привык. И только после этого я приступил к резьбе, стараясь ни на йоту не отходить от сущности живопис-

«Запорожец». С этюда И. Е. Репина

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

ного оригинала. Матэ же всегда привносил, при своей изумительной технике, немного от собственного «я».

Сняв оттиск, я понес гравюру Репину; оттиск гравюры Матэ Илья Ефимович имел уже ранее.

Долго рассматривал он оба оттиска и, наконец, сказал:

— Да, молодость все-таки берет свое! Ваша гравюра меня более удовлетворяет, чем Василия Васильевича. Пойдите, покажите ему.

Возвратившись от Репина к Матэ, я передал Василию Васильевичу свой оттиск с надеждой, что он меня похвалит.

Матэ нервно рассмотрел его и сухо сказал:

— Вам больше у меня делать нечего.

Простились мы все же очень дружественно, и я горячо благодарил своего учителя за внимание и помощь. Конечно, я поступил по отношению к Матэ слишком резко, но во мне тогда говорила юношеская необузданность.

Вспоминая свое житье-бытье у Матэ, которое казалось мне после московских кошмаров сказкой, я не могу забыть некоторые курьезы.

Жил я в семье Василия Васильевича как родной, нянчился с его дочуркой, а жене иногда помогал и в хозяйстве, так как она прислуги не держала.

У Матэ изредка устраивались торжественные вечера, типично петербургские по составу тогдашней публики. Как провинциал, присматривался я к необычному для себя обществу.

По случаю одного такого предполагавшегося раута Ида Романовна купила большую живую щуку, которую и хотела фаршировать по-еврейски. Эту щуку, величиной в три четверти аршина, хозяйка поручила мне умертвить.

Я положил рыбу на плиту и сделал попытку вспороть ей внутренности ножом. Но строптивая речная хищница, как я ни подходил, зло открывала свою огромную пасть и не давала мне ухватиться за нее, извиваясь, как уж. Я приходил в панику и не знал, как быть; однако приказание требовало выполнения.

Тут я сообразил: взяв полено, я из всей силы хватил им щуку по голове. Брызги крови и чешуя разлетелись по кухне. Совершенно спокойный, что все сделано как полагается, я засел гравировать доску.

Придя с покупками, Ида Романовна направилась в кухню. Вдруг я слышу отчаянный ее крик:

— Павлов, Павлов, что вы наделали?!

Она выскочила из кухни прямо на меня, и взгляд ее показался мне страшным, на глазах были слезы.

Я смутился и готов был провалиться сквозь землю.

— Что вы наделали? — продолжала наступать на меня Ида

Романовна.— Я хотела сделать щуку фаршированной, а вы мне ее раскрошили.

Я от испуга ничего не мог говорить. Придя в себя, Ида Романовна, уже в спокойном тоне, сказала, что так никогда нельзя умертвлять рыбу. И ушла приготовлять щучье блюдо, пригласив меня на вечер в гости.

Приодевшись, я присутствовал на званом вечере у Матэ. Мой взор прежде всего искал накрытый пышно стол; да, там была моя жертва.

Василий Васильевич в тот вечер был настроен как-то по-особенному хорошо, и он мне еще более понравился в домашнем быту.

Стали торжественно распределять места. Ида Романовна посадила меня рядом с молоденькой девушкой, дочерью генерала; соседкой с другой стороны была у меня сама мама́-генеральша.

Впервые попав в такое окружение и не зная специальных правил поведения на подобных торжественных ужинах, я сидел как на угольях.

В самом начале ужина Василий Васильевич берет графин с водкой и наливает мне рюмку. Вижу, как генеральша посмотрела на меня строго-подозрительным взглядом.

— Все граверы, с которыми я встречался,— сказал Матэ,— всегда любили выпить водки. А так как вы тоже гравер, то думаю, что не откажетесь.

И при этом он налил и себе большую рюмку.

Я быстро опрокинул рюмку. Слышу, генеральша шепчет своему соседу:

— Удивляюсь, как это воспитывают молодежь в Москве.

Потом были поданы артишоки. Мне положили их на тарелку и я, не полюбопытствовав посмотреть, как обращаются с этой диковинкой другие, стал их есть, как картошку. Я исколол иголками артишоков все свое небо, и из глаз у меня сыпались слезы. Долго же потом помнил я свое боевое крещение артишоками! Оказыватся, мне нужно было просто взять артишок за иголочку и высосать его содержимое.

К чаю Василий Васильевич был еще более оживлен и весел. Моя непосредственность его искренно забавляла, другим же я, вероятно, казался монстром и пошехонцем.

— Ну, Павлов,— обратился ко мне Матэ,— у вас в Москве, наверное, чай пьют иначе.

Ничтоже сумняшеся, я с наивностью самого последнего провинциала налил чай из чашки на блюдце, водрузил его на всех пяти пальцах и начал тихонечко дуть на горячую и ароматно пахнувшую воду.

Шокированная соседка моя вышла из-за стола, а Василий Васильевич хохотал доупаду. Он сказал мне:

— Не обращайте внимания. Генеральша совсем из ума выжила.

Помню еще один забавный случай. К Василию Васильевичу приехал как-то по делу П. П. Гнедич, известный литератор и автор «Истории искусства». Мне в этот час нужно было итти обедать, и я, одеваясь в темной передней Матэ, по ошибке вместо своего котелка надел модный парижский цилиндр знатного гостя.

Проходя мимо ворот жандармского управления, которое помещалось бок о бок с домом Матэ, я заметил, как дежурившие филеры почему-то прыскали от смеха. Пройдя квартал, я случайно взглянул в витринное зеркало и остолбенел: на мне красовался знаменитый гнедичевский цилиндр.

Я помчался опрометью назад. Вбегаю по лестнице в переднюю и вижу: Гнедич стоит рядом с Матэ и деликатно говорит ему, что он приехал в цилиндре, но почему-то вместо него на вешалке оказался котелок.

Я, красный, как рак, и задыхаясь, подаю Гнедичу цилиндр и извиняюсь за ошибку.

Василий Васильевич долго смеялся над этой историей, а сам я с тех пор стал носить цилиндр вместо котелка; это более отвечало и тогдашней моде.

Из области наших творческих взаимоотношений я хорошо помню случай с испорченной доской.

Для «Всемирной иллюстрации» Василий Васильевич делал срочный портрет, и я помогал ему выколачивать белые места. Вдруг у меня сорвалась стамеска, и острие ее прошло по всему лицу, испортив награвированные линии.

— Что же вы наделали? — расстроившись, сказал мне Матэ.— Придется делать все заново,— мы задержим выход журнала.

Я отвечал Василию Васильевичу, что из этого положения можно найти выход:

— Я загоню вставку, подгоню ее, вышлифую, вы нарисуете вновь на этом месте, и тогда почти ничего не будет заметно.

В практике Матэ подобных экспериментов со вставкой деревянных пробок не было; я же научился этому в мастерской Рихау. Василий Васильевич очень заинтересовался моим предложением и с нетерпением ждал результата.

Я вогнал большой клин в портрет, снял лишний слой и подшлифовал, а Василий Васильевич сам подгравировал испорченное место. Доска была спасена и во-время сдана в редакцию.

Через два дня я должен был уехать в Москву,— первый раз на побывку к семье. Матэ просил меня зайти перед отъездом. Но

когда я пришел на квартиру, дома его не оказалось; Ида Романовна передала мне от него конверт.

Я с грустью подумал: это, значит, отказ от совместной работы,— и распечатал письмо. К удивлению моему, в конверте оказались две двадцатипятирублевые бумажки и маленькая записка, в которой Матэ писал мне, что это особый гонорар за добросовестную работу.

После размолвки из-за репинского «Запорожца» и моего перехода на самостоятельную работу мы встречались с Василием Васильевичем лишь изредка в редакциях. Я сохранил к нему чувство большой симпатии и уважения и, покидая в 1903 году Петербург, уносил образ Матэ как дорогого своего учителя, так много мне давшего.

Мне довелось быть в Петербурге после 1905 года, и я счел нужным навестить своего старого профессора.

Василий Васильевич и Ида Романовна приняли меня с сердечной теплотой. Рассматривая меня, Матэ дивился моей новой внешности: я был в сапогах взаправку, в длинной черной блузе.

За столом сидели также гравер Глухов и дочь Матэ — уже замужняя женщина — со своим супругом. Мы мирно беседовали о прошлых наших общих делах.

Василий Васильевич стал расспрашивать, как я живу в Москве и над чем работаю. Я сказал, что гравирую для издателей Сытина и Ступина, но что мечтой моей остается создать оригинальную творческую гравюру.

Помню отчетливо, как Матэ ответил мне на это:

— Ну, что вы! С деревянной гравюрой вопрос покончен... Она сошла на нет, ее заела фотомеханика...

— Ничего, Василий Васильевич,— бодро сказал я,— несмотря на эту механику, все-таки есть еще большие возможности применять гравюру и сделать ее жизненной. Она еще может конкурировать с цинкографией в массовой печати четкостью своего штриха. Сытин применяет ее в учебниках и календарях с миллионными тиражами.

Я тогда понял окончательно, что Василий Васильевич уже не возвратится к гравюре на дереве. И, в самом деле, вспоминая деятельность Матэ за последние двадцать лет его жизни, ясно обнаруживаешь полный его отход от ксилографии. В центре его творческого внимания теперь стоял офорт.

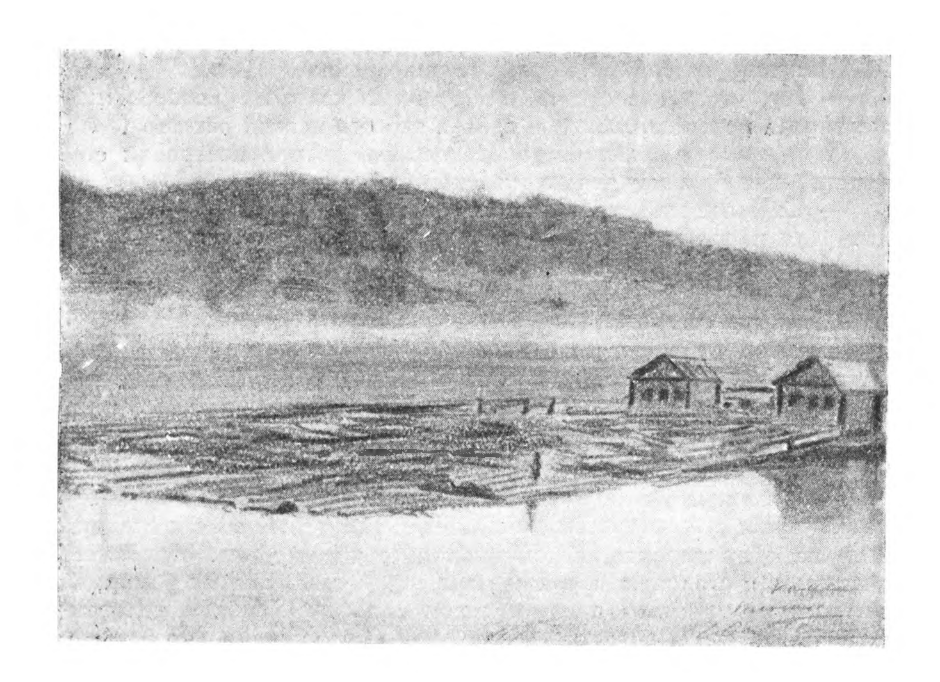
После реформы в Академии и избрания Матэ одним из первых профессоров-граверов вместе с Репиным, Владимиром Маковским, Куинджи, Беклемишевым и другими Василий Васильевич реорганизовал класс гравюры. С каким восторгом Стасов писал в «Новостях» о ксилографиях Матэ и перспективах

его использования в Академии! И действительно, первое время гравюре на дереве в Академии были предоставлены исключительные права, а сам профессор имел право брать любого гравера со стороны.

Из учеников, находившихся в Академии и желавших кончить свое образование по ксилографии с правом поездки за границу, было два студента: Алексей Иванович Творожников и Дмитриев.

Из позднейших учеников Матэ наиболее выделились как замечательные мастера гравюры Павел Александрович Шиллинговский и Вадим Дмитриевич Фалилев. Матэ сумел также увлечь на путь цветной ксилографии Анну Петровну Остроумову-Лебедеву, которая и стала в России основоположником цветного гравюрного эстампа.

Когда в 1917 году я узнал из газет о смерти Василия Васильевича, мне сделалось невыразимо тяжело, что уже нет более «истинного художника», как называл Матэ Репин.



V

Мой рабочий день в первые годы пребывания в Петербурге был долог. Вечерняя работа у Матэ занимала шесть-восемь часов, а утро и день уходили на занятия в художественно-промышленном училище барона Штиглица.

История создания этого полезнейшего училища крайне любопытна.

Барон Штиглиц был «поставщиком двора его величества» и обслуживал интендантство, снабжая сукном все российское войско; за это он и получил высокое звание.

Мысль о постройке Штиглицем училища возникла совершенно случайно. На высокопоставленном рауте один из великих князей похвастался, что пожертвовал на благотворительное дело сто тысяч рублей. В ту эпоху безудержного накопления капиталов пожертвования и вообще всякая благотворительность были в моде среди крупной аристократии, которая соревновалась с купеческо-промышленными жертвователями.

Штиглиц не без ехидства ответил великому князю:

— Ну, что такое сто тысяч? Я знаю человека, который пожертвовал целый миллион и сделал это без всякой рекламы.

И он вызвал архитектора Месмахера, автора постройки его дворца, и вручил ему чек на миллион рублей.

— Скажите мне, что сейчас в Петербурге полезнее всего сделать для народного просвещения?

Месмахер, не запинаясь, сразу же сообщил барону:

— Основать художественно-промышленную школу.

Штиглиц согласился на это предложение, и у энергичного архитектора работа закипела.

В Соляном городке, у Пантелеймоновского переулка, был выбран участок, и в очень скором времени здесь возвысилось просторное здание школы, выстроенное по типу немецких художественных училищ.

На развитие училища в завещании Штиглица была оставлена огромная сумма—восемь миллионов. Проценты с этих средств шли на оборудование, вспомогательные учреждения, стипендии учащимся и столовую, а также на поездки талантливых учеников за границу; на такие поездки полагалось 500 рублей золотом подъемных и 500 франков ежемесячного содержания. Но больше всего денег поглощал музей художественной промышленности при училище. Создание его было заветной мечтой Месмахера, и он спешил с его устройством, изучал музейное дело и закупал за границей многое из обстановки и экспонатов.

При мне музей заканчивался отделкой. К декоративным работам по музею Месмахер приставил ряд учеников, только что вернувшихся из-за границы. Среди них выделялись Боев, Мурзанов, Долгов и особенно Прозоров. Последний был замечательным мастером декоративной отделки и артистом в своей специальности. Прозоров мог работать одинаково и правой и левой рукой, что сильно ускоряло и облегчало работы по орнаментировке.

Месмахер, по планам которого отделывался музей, восхищался Прозоровым, и его особенно удивляла в нем виртуозность во владении левой рукой. Он говорил:

— Это непременно надо ввести в учебные программы...

Некоторых учеников Месмахер приспособил специально для изучения антикварного дела за границей. Из них Гутман («дядька Гутман», как он назывался у нас в общежитии) исключительно занимался антиквариатом. По поручению директора он закупал в разных странах редчайшие антикварные вещи и пересылал в Петербург для музея. Им был куплен и знаменитый камин Генриха V; однако провезти его из-за границы было невозможно — камин не выпускали, чтобы не лишиться национальной ценности.

После пожара дворца камин был все же куплен; в разбитом и закопченном виде он был привезен в музей, где его собрали и склеили.

Русский отдел в музее почти отсутствовал. Немцы-устроители скептически относились к нашему отечественному искусству, как будто бы в России совсем не было ни Грановитой палаты, ни Кремля.

Организация училища Штиглица была проведена безусловно солидно. По своему помещению и оборудованию это училище может служить примером идеальнейшей заботы об удобствах учебной жизни.

Исключительно прекрасное впечатление производила библиотека училища: двухъярусная система богатых шкафов, изумительный порядок и чистота, хороший персонал, а главное — в ней можно было найти все книги по самым различным отраслям искусства. Заведовал библиотекой педантичный Гальнбек. Он требовал перед выдачей книг обязательного и тщательного мытья рук, для чего в библиотеке стоял специальный умывальник.

Однако самое воспитание кадров художественной промышленности велось в строго немецком и охранно-патриотическом духе. Месмахер и его главный инспектор Языков (мы его прозвали Азиков) ставили целью отвлечь учащихся от общественно-политической жизни. Отсюда и самый подбор преподавателей и вся система учения и надзора по типу закрытых учебных заведений. И это удавалось начальству школы. Ученики варились в собственном соку, далекие от понимания общественных событий страны и политических интересов эпохи. В этом сказывалась большая разница с Академией художеств.

Это, конечно, отнюдь не означало, что мы обходили серьезные вопросы искусства. Тайные товарищеские беседы делали свое дело. Интерес к классической и современной живописи был большой. Эрмитаж и выставки посещались восторженно. Но мы рассматривали искусство узко профессионально, вне связи его с действительностью.

Училище Штиглица выпускало художников-прикладников, и это, конечно, сказывалось на программе обучения. В то время, когда я поступил, в школе обучалось около тысячи учеников, включая и вечерние классы; в основных же группах было их только восемьдесят человек.

Среди специальностей у Штиглица были: театральная живопись, керамика, фарфор и майолика, ксилография, офорт, декорировка тканей, чеканка и даже художественная отделка кожи. Окончившему полный курс училища открывалась, как сказано было в проспекте, «смотря по его преобладающим способностям.

двоякого рода практическая деятельность: как рисовальщика, композитора по всевозможным изящно-ремесленным и мануфактурным производствам, как исполнителя одной или нескольких художественных техник по рисованию, гравированию, декоративной живописи, скульптуре, чеканке и т. п.; наконец как преподавателя этих художественных техник в общеобразовательных, художественно-промышленных или профессиональных училищах». В школе широко практиковался институт вольнослушателей.

Я застал следующих учеников, оканчивавших училище и работавших на диплом с целью поездки за границу: Николая Захаровича Панова, Вячеслава Павловича Коренева, Михаила Викторовича Рундальцева, Николая Мурзанова, Елену Владимировну Владимирскую, Долгова, Лянцки, Люхина, Васильеву, Быковского и Заринга. Со всеми ими я познакомился близко и впоследствии жил вместе в общежитии школы. Некоторые из них готовились по окончании граверного класса перейти на другую специальность.

Помимо орнаментного класса, я в первый же год занимался и в классе гравирования Матэ. Класс гравирования был оборудован отлично: в нем находились прекрасного технического качества офортные станки, удобные столы и все инструменты, необходимые для высокой и глубокой гравюры; снабжение бумагой, досками и другими материалами было поставлено образцово. Ко всему этому надо добавить прекрасное помещение класса с широкими окнами, дававшими правильное и большое освещение. Работать в такой обстановке было легко и приятно.

Обязательный курс обучения в граверном классе был рассчитан на два года, включая программу на поездку за границу. Первый год гравированием занимались два раза в неделю по два часа, во второй ежедневно по два часа, и этого времени было вполне достаточно для овладения техникой резьбы.

Матэ вначале знакомил с инструментами, которыми и заставлял «тянуть» линии и изучать тона. После этого ученикам давались фотографии гипсовых голов, с которых рисовали на дереве и гравировали. Далее шло гравирование гипсовых фигур, и последним этапом обучения являлись ксилографии — копии с картин великих мастеров Запада, обычно Рубенса, Рембрандта, Веласкеза и других.

Первой работой, которую мне пришлось начать в классе гравирования, была «Голова медузы». С фотографии, данной Матэ, я сделал рисунок на дереве и стал резать доску. Однако рисунок был нарисован слабо и нечетко; но зато всех удивило, как я быстро и умело владел резцом и как, несмотря на слабый рисунок, сумел создать четкие линии. Мне пришлось сказать товарищам,

Старо-Пименовский переулок

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

что я занимаюсь гравированием уже несколько лет и имею за гравюры первую премию.

Я работал в гравюрном классе с большим воодушевлением, но неумение рисовать часто доставляло мне большие огорчения. Усиленно налегая на рисунок, я добился на экзамене отметки «10» по двенадцатибальной системе. Однако на этом успехе мне не удалось удержаться: при гравировании следующей работы, «Головы Зевса», я скатился до отметки «8».

Быковский при мне гравировал большую доску с картины Рубенса «Елена Фоурмен», Рундальцев — «Венеру Милосскую», Панов — «Иосифа с младенцем» Корреджио, Коренев — одну из картин Иорданса. Панов с Кореневым по окончании своих работ были посланы за границу.

Натурных заданий или композиционно самостоятельных решений нам в то время не давалось. В гравюре мы должны были главным образом овладеть в совершенстве техникой резьбы для передачи живописности оригинала.

Методы обучения, которыми пользовался Матэ у Штиглица, точно определить трудно. Он, например, никогда не давал никаких указаний в процессе гравирования, а разбирал работу всегда по готовому оттиску. Но Василий Васильевич постоянно обращал наше внимание на классические образцы, требовал общего повышения художественного развития учеников и призывал к наблюдению природы.

В орнаментном классе мои успехи подвигались медленно. Я не сошелся с учителем этого класса Маршнером. Все мои рисунки с гипса были очень черны, и Маршнер постоянно напоминал мне об этом; он говорил, что я преувеличиваю и что гипс даже в самом темном месте не может быть так черен. Для примера Маршнер подставлял к гипсовому орнаменту черную бумагу, и тени, действительно, оказывались серыми.

Но я все же с этим не мог согласиться — мой глаз упрямо видел глубокие тени; Маршнеру же казалось, что я все делаю ему наперекор. Он меня продержал в своем классе три полугодия, чего никогда ни с кем не бывало. Поступившие вместе со мною ученики давно уже перешли в головной класс, а Маршнер все еще продолжал покрикивать на меня:

— Вы, Павлов, очень способный, но разгильдяй, я вас приучу работать по-немецки!

Орнаментные классы были разделены перегородками по длинному проходу; в одной половине находились ученики, в другой работали ученицы. Маршнер очень любил подолгу засиживаться у учениц, симпатизируя прекрасному полу; учеников же игнорировал.

Мы решили его немножко проучить.

Когда в классах была абсолютная тишина, я, по поручению своих товарищей, пустил стул в стенку учениц. Тишина нарушилась страшным грохотом бойко пущенного предмета.

Маршнер кричит из-за перегородки:

— Это безобразие! Это чорт знает что такое! Я пойду жаловаться директору!

Мы из своей комнаты хором отвечаем ему:

— Не засиживайтесь у учениц!

После этого Маршнер стал незаметно следить за нашим отделением, и я при вторичном пуске стула попался ему на глаза.

— Пойдемте со мной к директору,— победоносно заявил он мне, таща за рукав.

Я по-деловому ответил ему, что вопрос тут не во мне и что я уполномочен товарищами сказать учителю, чтобы он не отдавал предпочтения ученицам в ущерб нашим занятиям.

— Об этом, господин преподаватель,— смело закончил я,— мы решили заявить директору.

Маршнер не возразил ни слова. С тех пор он стал с нами заниматься внимательнее, но зато нападки на меня с его стороны резко усилились. Во втором полугодие он влепил мне ноль, что почти грозило исключением из училища.

Я решился передать об отношениях ко мне Маршнера Василию Васильевичу. Матэ меня пожурил за выходку со стулом, но все же инцидент уладил, переговорив с Маршнером. С тех пор мои отношения с учителем орнамента стали хорошими, и я был переведен в следующий класс без экзамена.

В целях охранения нравственности женского состава учащихся дирекция Штиглица строго разграничила преподавание по отдельным помещениям — для учеников и учениц. В рисовальных классах у женщин-учащихся были даже специальные натурщики. Традиции охраны женского состава от всяких соблазнов, даже самого невинного характера, свято охранялись.

В связи с этим разделением преподавания со мной произошла трагикомедия.

По просьбе Н. З. Панова я купил фиксатив и должен был занести ему в натурный класс для работы. Но я упустил из виду, что натурные классы были сдвоены, то-есть женская половина отделялась от мужской.

Видя, что ученица Владимирская выходила из натурного класса, я смело направляюсь в это помещение. Открываю дверь: абсолютная тишина, и сидят одни девицы.

Я в недоумении, но все же спрашиваю:

— Где здесь занимается Панов?

Посмотрел на натурщика — что-то не то, совсем другой тип, какой я встречал у Маковского в школе живописи.

Тут мне стало ясно, что я попал в женский натурный класс и позировала женщина, стоявшая ко мне спиной.

Руководитель класса Новоскольцев, модный тогда живописец, со злостью бросил папку и побежал мне навстречу.

— Как вы смели войти в этот класс?

У меня от страха душа ушла в пятки, а Новоскольцев схватил меня буквально за шиворот и начал трясти.

— Вы понимаете, что даже директор не имеет права сюда входить!

Я совсем съежился. Тон Новоскольцева предвещал суровые последствия.

— Идемте сейчас же к директору.

И грозный охранитель девического питомника потащил меня коридорами училища, страшая увольнением. Месмахер посмеялся происшествию и, во избежание повторений подобных случаев, сделал распоряжение повесить вывесочки на каждую дверь.

Рождественские каникулы я провел в Москве, а по возвращении в Петербург получил место в общежитии училища.

Месмахер сказал мне по этому случаю:

— Ну, теперь, Павлов, вы не должны больше жаловаться, Вам уже не придется зря терять время, и у вас будут все условия для хороших успехов.

А я в самом деле настолько уставал от одновременной работы у Матэ и в училище и от ежедневных передвижений с Васильевского острова, что болел месяц от переутомления.

Порядок в общежитии Штиглица отличался чинностью; все было регламентировано по точному расписанию. Мы вставали в семь с половиной утра и шли в столовую пить чай; оставаться в комнатах разрешалось только больным. По одной стороне столовой сидели ученицы, по другой — ученики; посредине же, озирая взглядом и тех и других, восседала заведующая, мадам Заклинская — дама преклонных лет, молодящаяся, всегда подтянутая, благоговеющая перед аристократическими привычками. Эта дальняя «родственница Пушкина», как она себя величала, очень любила засматриваться на мужскую молодежь и покровительствовала оканчивавшим ученикам. Но так как народ среди нас был довольно простой и без галантностей в обращении, то в ответ на кокетничание Заклинской обычно отпускали острые и двусмысленные шутки. Мадам возмущалась этим и с нервной дрожью и грустью говорила, что среди нас совсем нет умеющих себя держать в порядочном обществе.

Из подсобного персонала общежития помню я старушку Аграфену — доброе и удивительно симпатичное существо. Она всегда шла навстречу нашей молодости и делала все, что ни попросишь.

Все мы любили Аграфену, а наши проделки она отлично умела скрывать от Заклинской.

Вспоминаю один характерный факт. Под нами находилась квартира генерала Свиньина, у которого занимался стратегией наследник-цесаревич Николай. От Свиньина часто сыпались заявления Заклинской, что ученики своим шумом и плясками мешают его занятиям с цесаревичем. А из рассказов прислуги Свиньина мы знали, что Николай был страшно рад такому обстоятельству, так как это сокращало его занятия.

Свободное от занятий время в общежитии проводили довольно содержательно: мы много читали, спорили об искусстве. Вместе с тем всегда было и весело, и товарищеские встречи проходили очень оживленно. К сожалению, богема просочилась и к нам,— наше веселье позднее начинало принимать несколько иной характер. Об этом мне еще придется неоднократно говорить.

Сожителями моими по комнате в общежитии были Александр Никитич Парамонов, Василий Петрович Кузовов и Ример.

Ример или «Римерочек», как мы его звали, был сын помещика, баловень семьи, и получал из дому большие деньги. Он частенько задавал нам вечера по субботам или воскресеньям, однако настоящим товарищем он нам не был.

Вся наша компания аккуратнейше выполняла задания педагогов. Я возвращался от Матэ поздно и делился с товарищами своими впечатлениями о профессоре. Первые месяцы я говорил исключительно о гравюре, и мои компаньоны дали мне крепкое прозвище: «дерево».

Александр Никитич Парамонов всегда усердно готовился к занятиям и учил уроки вслух, расхаживая по нашей просторной комнате из угла в угол. Этим он нам немало надоедал, и мы влепили ему кличку «дед-ворчун».

«Дед-ворчун» шел одним из первых учеников как по рисунку, так и по живописи и композиции. Он быстро окончил школу с поездкой за границу, а затем стал педагогом. Месмахер направил его в филиал училища Штиглица, в Екатеринбург, преподавателем рисунка и истории искусства, и Парамонов много потрудился на своем веку для насаждения художественного образования в провинции. Среди его учеников скульпторы Шадр и Таежный (Чешуин) достигли известности. Сейчас Парамонов живет в Москве и много работает как рисовальщик и офортист. Его офортные портреты Ленина, Мичурина, Маяковского хорошо известны зрителям.

Вообще следует отметить, что окончившие училище Штиглица редко продолжали работать по своей профессии: часть попадала на административные должности, а большинство рассыпалось по всей стране в качестве педагогов-художников и директо-

ров. Но и с этой стороны школа Штиглица делала большое и доброе дело, поставляя квалифицированные кадры преподавателей рисунка в средней школе.

До меня, например, только что окончил училище Рупини, который сделал несколько прекрасных гравюр. Но Месмахер послал его в Саратов, в Радищевское художественное училище директором, и Рупини простился с граверной деятельностью. От подававшей надежды Степановой остался единственный след — гравюра с картины Рубенса во «Всемирной иллюстрации».

Второй мой товарищ, Василий Петрович Кузовов, в свое время окончил учительский институт и поступил к Штиглицу уже великовозрастным человеком. Высокий, красивый, чрезвычайно неглупый, он был для всех нас отличным примером точной и упорной работы над собой.

Он отличался также страстью к музыке и в свободное от уроков время всегда пиликал на скрипке, за что и получил от нас титул «синьора Базиля де Кузовини».

Кузовов, однако, школы не окончил из-за разлада с Месмахером, который не дал ему отсрочки по воинской повинности. Наш Вася попал служить в привилегированный Павловский полк благодаря связям по музицированию с видным в Петербурге семейством Ергиных. Служа в полку, он частенько навещал меня, когда я жил уже на отдельной квартире.

Позднее Василий Петрович стал видным архитектором. Он живет сейчас в Баку, где долгое время был главным архитектором города. По проекту Кузовова построен бакинский вокзал и многие другие крупные сооружения.

Из старших учеников Штиглица, живших в общежитии, я был близок к Николаю Захаровичу Панову. Панов знал, что я уже был раньше гравером и занимался на дому у Матэ; он очень интересовался техникой моего гравирования, чтобы кое-что применить и в своих работах.

Панов был полный брюнет, среднего роста; он отличался серьезностью и сосредоточенностью, выпивал мало. Когда, окончив училище, он уехал за границу, то поразил весь художественный совет присланной оттуда гравюрой — копией картины Веласкеза. По возвращении Панова в Петербург Месмахер определил его помощником к Матэ в гравюрный класс. Позднее он удостоился звания академика. Однако творческой деятельностью он занимался все меньше и меньше и вскоре совсем перестал гравировать.

Из быта Панова в общежитии помню я один эпизод.

Николай Захарович очень любил поспать, и вставать по утрам было для него делом нелегким. По уговору с ним я обычно будил его каждый день.

Однажды, придя к нему в роли вестника утра, я застал лежебоку в самом разнеженном состоянии. Панов так занежился, что даже попросил меня дать ему в кровать из комода булку. Я открыл ящик комода, но сразу же и захлопнул: маленький мышонок игриво грыз в ящике пановский хлеб. Я знал от товарищей о паническом страхе Николая Захаровича перед мышами и отказался достать ему булку.

Тогда он вскочил с постели и в чем был бросился сам открывать комод: мышонок молнией выскочил из ящика и скрылся. От ужаса Панов закричал благим матом и выбежал в коридор. С ним началась истерика. Сбежались товарищи, кое-как привели паникера в чувство, а девиц пришлось отвести в сторону из-за ночного костюма потерпевшего.

С другим оканчивавшим на поездку за границу, Вячеславом Павловичем Кореневым, я не был так близок, как с Пановым, но меня постоянно интересовала необычайно красивая его внешность, и это заставило меня к нему присматриваться внимательнее. Коренев был стройным, высоким мужчиной, с широкой черной бородой и выразительными черными глазами, всегда изящно и со вкусом одевался и слыл между нами за дамского угодника.

Техника гравирования Коренева шла целиком от заветов Матэ. Свою творческую индивидуальность он подчинял основной цели ксилографа — передать великие произведения живописи во всей их прелести и непосредственности; лукавые мудрствования «от себя» он отбрасывал. Как гравер Коренев был безусловно талантлив. При мне он гравировал одную из картин Рейнольдса. Из-за границы он прислал литографию, а позднее гравюру, выполненную им с картины Рембрандта.

Я не видел Коренева со времени его отъезда за границу, но судьба все же свела меня с ним через тридцать пять лет после учения у Штиглица.

В 1928 году я зашел как-то в Музей изобразительных искусств к заведующему гравюрным кабинетом почтеннейшему В. Я. Адарюкову. Здороваясь с Владимиром Яковлевичем, вижу — стоит провинциального типа старичок. Адарюков предлагает ему написать счет; смотрю подпись — Коренев.

Я обратился к старику:

— А скажите, пожалуйста, вы не родственник Коренева, с которым я учился у Штиглица?

Он на меня посмотрел настороженно и по голосу узнал меня.

— Вячеслав, это ты?

— Да, я...

Мы облобызались. Вячеслав Павлович сказал мне, что он привез свои ксилографии в кабинет гравюр с одной целью —

чтобы его искусство гравирования, для которого он когда-то так пламенно работал, не пропало совсем без следа.

Я повез Вячеслава к себе на Якиманку. Нахлынули воспоминания о нашей молодости. Вспомнили, кажется, все, вплоть до мелочей.

— А я ведь почему-то думал, Вячеслав, что тебя уже нет,— сказал я.

— Да, Ваня,— ответил Коренев,— я мог бы и не быть.

И он мне рассказал тяжелую историю своей жизни.

— А как гравюра, Вячеслав? — задал я ему вопрос.

— После возвращения из-за границы,— ответил Коренев,— я поехал в Екатеринослав директором художественной школы. Административная работа засосала меня, и с гравюрой я покончил. От всего остались только старые оттиски, которые я и привез Адарюкову.

Во второй свой приезд в Москву Вячеслав Павлович досказал все полностью о своем конце как гравера. Оказывается, он давно уже продал все свои инструменты Харьковской художественной школе. И когда Вячеслав Павлович в день сорокалетия моей деятельности подарил мне свою гравюру с Рембрандта, я полностью ощутил всю трагедию гравера-отщепенца.

— Да, вот ты не растерял себя и донес гравюру до наших дней,— с грустью говорил Коренев,— а я только незаметный педагог.

В этих словах чувствовались глубокая боль за судьбу художника и несбывшиеся мечты о служении искусству.

Находясь в общежитии Штиглица, я сблизился также с семейством Рундальцевых. Знакомство и общение с этой замечательной семьей было, пожалуй, самым светлым началом за весь период моего учения.

С сыном Рундальцевых Мишей, ставшим позднее известнейшим офортистом, мы вместе учились по классу гравюры.

Жили Рундальцевы в том же доме, где помещалось и наше общежитие, только они квартировали в первом этаже, мы же находились в седьмом.

Познакомившись через Мишу с его отцом, я скоро стал у них своим и как бы родным человеком. Почти каждую субботу у Рундальцевых бывали вечера, на которые приглашалась молодежь. Время текло непринужденно и весело; вечера всегда сопровождались музыкой и пением. Все чувствовали себя как дома.

Семья Рундальцевых состояла из отца Миши, его матери, брата Виктора и двух сестер — Надежды и Елены.

Старик Рундальцев всегда сидел в кресле: ноги его были разбиты параличом. Но, несмотря на это, он выглядел крепышом и здоровяком.

В свое время Рундальцев был изумительным гравером по металлу и делал по преимуществу рельефные печати эротического содержания по заказу великих князей.

Я всегда обращал внимание на его руки — они были исключительно развиты, и в этом, несомненно, сказалась постоянная его работа по гравированию твердого металла. Как скульптор-медальер и резчик Рундальцев делал поразительные шедевры, все мы, рассматривая слепки, изумлялись искусству его резца. Он имел до конца своих дней редкое для гравера зрение и с лупой не работал. Удивительно, что он никогда и нигде не учился. Несомненно, что сын унаследовал от отца линейную четкость,— это сказалось в офортных работах Миши. Мы, штигличане, не раз слышали от старика интереснейшие рассказы о быте граверов по металлу.

Мать Рундальцева, Варвара Александровна, по форме квадратная кубышка, была добрейшим существом. Она принимала самое ближайшее участие в горестях и радостях моей жизни и особенно много сделала позднее для моего брата Павла, устроив его учиться.

В семье Миша был любимцем и маменькиным сынком. Красивый, русый, всегда прекрасно одетый, он, как и Коренев, был «бабьим человеком». Он подкупал нас своим весельем, хотя и смотрел на всех несколько свысока.

Гордостью Варвары Александровны, помимо любимца Миши, были и ее дочери, которых она страстно мечтала выдать замуж непременно за штигличан; общество учащейся молодежи ей вообще страшно импонировало. С Еленой Рундальцевой был у меня роман — она мне вначале заметно симпатизировала, но кончилось тем, что она предпочла меня другому. Как ни старалась матушка сама устраивать счастье дочерей, ей пришлось помириться с их независимостью и вкусом.

Михаил Викторович Рундальцев был у Штиглица вольнослушателем. Именно эта категория учеников давала самое большое число дарований. В училище Михаил увлекался деревянной гравюрой и офортом и делал большие успехи. Окончив школу, Рундальцев уехал работать гравером и художником в Сибирь, в издательство известного книгоиздателя П. И. Макушина, а возвратившись в Петербург, поступил в Экспедицию заготовления государственных бумаг. Попасть туда было чрезвычайно трудно: двери этого заведения раскрывались или перед людьми с высокими связями, или с особыми талантами.

Рундальцев пришелся не ко двору заведующему художественной печатью Франку, боявшемуся конкурентов, и скоро должен был уйти из Экспедиции, сделав там единственный офорт — портрет композитора А. Рубинштейна.

Но нашего Мишу вряд ли полностью удовлетворяла Экспедиция. Размах у него был на крупную карьеру.

Рундальцев обладал барскими замашками, и рядовая жизнь гравера-офортиста его никогда не устроила бы. В великосветском Петербурге он хотел быть видным и своим для верхов человеком.

По уходе из Экспедиции Михаил Викторович занялся частными заказами, главным образом выгодными портретами; сделал он также офорты Пушкина и Толстого, из них последний особенно замечателен по своему художественному выполнению. Работал он также по заказам издательства Фельтен. В то же время Михаил Викторович усиленно, но безуспешно, добивался получения звания академика.

Тогда Рундальцев достиг успеха другим способом. Через бульенщиков он ухитрился сделать портрет с Николая II и был представлен ко двору. Николаю понравилась работа Михаила Викторовича, и в награду он подарил ему перстень. Это решило все, и мания величия продолжалась у Рундальцева до самой революции.

Через несколько лет после нашей разлуки я, приехав в Петербург, решил непременно повидать своего собрата по училищу Штиглица. Рундальцев жил на Литейном проспекте, рядом с домом Победоносцева, и занимал роскошную квартиру.

— Они спят,— сказала мне горничная, когда я позвонил и спросил Михаила Викторовича.

Мне пришлось сказать, что я через несколько часов уезжаю.

— Хорошо, я передам ему.

Выбежала дочка Рундальцева и засыпала меня расспросами о Москве. Она, оказывается, знала меня по рассказам в семействе отца.

Так продолжалось целых полтора часа. Это меня возмутило.

— Скажите же папе,— обратился я к дочери,— я ухожу, так как мне сегодня надо уезжать.

Наконец является «сам», в каком-то необычайном костюме, выхоленный, и довольно высокомерно здоровается со мной:

— Слушайте, Иван Николаевич, я раньше двух часов не встаю. А вы хвать ко мне в двенадцать... Я, знаете, своим привычкам не изменяю.

Наш разговор прошел кое-как, и я быстро ушел от Рундальцева.

Мне все стало ясно: слава и деньги вытравили в Мише все былое. Между мной, пролетарием, и им уже лежала целая пропасть, несмотря на то, что были мы от одной кости. А ведь давно ли мы вместе делили общие интересы искусства!

После Великой социалистической революции Рундальцев эмигрировал за границу, попал вначале в Париж, а потом пере-

брался в Америку — за миллионами. В капиталистическом мире он нашел окончательное применение своей страсти наживы. Талант Рундальцева стал чужим для граждан родной страны.

Самой оригинальной фигурой в общежитии Штиглица был, пожалуй, Филоненко.

На нем я хочу остановиться дольше, так как его история небезынтересна, как типовое явление в старой русской жизни.

Филоненко был любимцем директора Месмахера, который, собственно, и открыл его. Путешествуя по Украине в целях собирания материалов для музея, он увидел как-то среди поля пастушонка. Пастушонок занимался необычным для своей профессии делом — лепил из глины овец и других животных, и делал это с большим талантом и умением. Месмахер спросил его, кто он такой. Пастушок ответил, что он сирота и страшно любит заниматься рисованием и лепкой. Тогда Месмахер попросил мальчика показать ему свои рисунки; тот вытащил из-за пазухи листки помятой бумаги. Директора поразили живые и острые зарисовки пастушка: тут были и рисунки с натуры животных, людей и пейзажи, а также композиции сценок из украинской жизни.

Пастушонок расположил к себе Месмахера, и тот задал ему вопрос, не хочет ли он учиться рисованию. Ошеломленный мальчуган ответил, что он все время только и думает об этом и никак не может привести свою мечту в исполнение из-за отсутствия каких бы то ни было средств.

Месмахер тогда с улыбкой заявляет ему:

— Знаешь, ведь это возможно!

Пастушонок широко раскрыл глаза.

— А как же это?

— Я возьму тебя с собой в Петербург, устрою в школу, а жить ты будешь у меня.

Пастушонок никак не верил словам случайного гостя, думая, что над ним смеются.

Месмахер повторил, что его предложение совершенно серьезно и все теперь зависит от согласия его близких. Он просил мальчика сказать ему, с кем он может переговорить по этому поводу.

— Да я вот живу в хате тетки Матрены,— повеселевши, отвечал пастух.— Если можно, вы подождите до полудня. Придет мой товарищ, я попрошу его посмотреть за стадом, а сам сбегаю к тетке.

Месмахер пришел на поле точно к назначенному часу и нашел пастушка вместе с теткой Матреной. Та только качала головой и размахивала руками, но директору все же удалось ее убедить в реальности поездки.

Месмахер передал Матрене деньги на дорогу и сказал:

— К августу приезжай сама в Петербург и привези воспитанника. Смотри, обязательно!

Так началось чудесное превращение безвестного украинского пастушка.

Он приехал в Петербург один и, как сам рассказывал, выйдя из вокзала на площадь, так и замер — настолько он был ошеломлен столицей после тихих украинских степей и своего стада.

Наконец он пришел в себя и двинулся разыскивать «дилектора»; так, в пастушеском наряде, он и объявился к Месмахеру.

Директор обрадовался прибытию таланта, открытого им в дебрях неизвестности; он заключил, что Филоненко действительно хочет серьезно учиться.

Юному художнику-самородку отвели комнату, наняли учителя, с тем чтобы он мог подготовиться по общим предметам. В течение двух лет Филоненко закончил среднее образование. По рисованию он шел впереди всех и поражал своими способностями. Месмахер всячески поощрял своего даровитого ученика и давал ему карманные деньги.

Но и сам Филоненко стал довольно скоро хорошо зарабатывать: он великолепно чертил, и Месмахер поручил ему за хорошую плату выполнение чертежей для музея Штиглица.

Но дальше кривая судьбы Филоненко идет вниз. Легко освоив учение, он избаловался быстрыми успехами и не осознал всей серьезности и ответственности призвания художника. Недавний пастушонок попал в богемное окружение, окунулся в столичную жизнь и стал сильно погуливать и выпивать. К тому же у него заметно развивался туберкулез, и он не мог переносить промозглый петербургский климат и топил свою тоску в вине.

Однажды Филоненко наскандалил — попал в участок; полиция направила его по месту жительства. Месмахер был так возмущен неожиданной метаморфозой своего воспитанника, что заявил ему об отказе от своего дома, перевел в общежитие и сократил заработок. Высокий покровитель полагал этими мерами призвать ученика к порядку, но Филоненко завяз уже крепко и не мог работать регулярно, продолжая свои похождения.

В это время он должен был кончать работу на поездку за границу, однако класса композиции почти не посещал.

Месмахер в один прекрасный день явился в класс и видит — Филоненко нет на занятиях. А до директора, через Языкова, который, как ищейка, следил за учениками, дошли слухи, что Филоненко беспросыпно пьет.

Месмахер, поняв горькую правду о своем ученике, весь как-

то сжался и отменил свою лекцию. Он немедленно направился в общежитие, вызвал Заклинскую и спросил ее, все ли у нее благополучно и нет ли больных. А в это время, еще только-только завидя свое высшее начальство, Аграфена бежит к Филоненко и, едва выговаривая от дрожи, кричит ему:

— Дилектор!!!

Филоненко вскочил, как ужаленный, бросил за шкаф бутылки и побежал в соседнюю комнату, где и завалился на кровать. Через минуту из этой комнаты раздавались громовые охи и стоны.

Месмахер вместе с Заклинской пошли осматривать все общежитие. И вдруг директор слышит тяжелые вздохи.

Он обращается к Заклинской:

— Послушайте, у вас, кажется, есть больные?

От испуга мадам ничего не отвечала.

Тогда Месмахер решительно открывает подозрительную комнату и... видит лежащим на кровати свихнувшегося воспитанника.

Диалог:

— Филоненко, что с вами? — с испугом обращается Месмахер к своему любимцу.

— Максимилиан Егорыч, я очень заболел.

— Что же у вас болит?

Филоненко начинает показывать и тут и там, как будто у него заболели все места сразу.

Директор потер лоб, встряхнул своей длинной гривой и обратился к Заклинской:

— Немедленно позовите Аграфену.

Та прибежала запыхавшись.

— Сейчас же бегите в аптеку... вот вам деньги... возьмите десять горчичников... А я посижу здесь... около больного...

Теперь уже перепугался и сам Филоненко: чем же, в самом деле, может кончиться вся эта история?

Наконец Аграфена приносит горчичники, и Макс, как мы называли нашего степенного директора, собственноручно влепил их Филоненко целых десять штук и продержал по часам ровно двадцать минут.

От боли и ожогов мнимый больной извивался, как уж. Месмахер по истечении срока снял горчичники и удалился, пожелав Филоненко полного и скорого выздоровления.

— Ну, теперь-то вы будете здоровы! — сказал он ему на прощанье.

Еще не успели затихнуть шаги удалявшегося директора, как Филоненко чуть ли не с кулаками набросился на Заклинскую и заорал во все горло:

— Водки!

Но так как ему, конечно, ничего не дали, то он быстро удрал из общежития и вернулся лишь к ночи совершенно пьяный.

Эта история сразу же стала известна всей школе. Мой товарищ Олимпий Топорков, наш славный шаржист, сделал серию из восемнадцати карикатур на событие с Месмахером. Одна из них изображала директора входящим в класс и ищущим глазами Филоненко. Далее Месмахер уже в общежитии вызывает Заклинскую; у той из глаз катятся крупные слезы. Следующая карикатура передавала момент бегства Филоненко из своей комнаты в соседнюю. И, наконец, все процессы лечения сердобольного лекаря поневоле: от накладывания горчичников до просмотра по часам и торжественного прощания.

Филоненко скоро умер от белой горячки. Милый пастушонок из украинских степей погиб в мути петербургской жизни, погубив свой яркий талант в самом начале его развития.

Таковы были штигличане, которых я знал близко.

Мы с честью держали знамя своего класса и стремились оправдать надежды Матэ. Во время ежегодного конкурса гравюры в Обществе поощрения художеств в 1892 году Рундальцев, Быковский и я выступили со своими работами. По программе конкурса необходимо было сделать гравюру на тему «Женская головка», с размером доски не менее семидесяти дюймов. Рундальцев награвировал «Даму в шляпе с пером» Боброва, Быковский — женский портрет одного из старых мастеров живописи, я — «Красавицу» Константина Маковского.

Конкурс был настолько сильный, что вместо обычных трех премий установили пять. Первая премия была присуждена Рундальцеву, вторая — Бергу, третья — Быковскому; я получил первую дополнительную. Эти награды были триумфом для штигличан, и Матэ радовался нашим успехам и тому, что его занятия дали такие положительные результаты.

Из периода пребывания у Штиглица мне остается рассказать о превратностях судьбы нашего энергичного директора. «Конец» его оказался печальным.

Месмахер за заслуги был назначен Штиглицем пожизненным директором училища. Но этого было недостаточно, чтобы чувствовать себя независимым на столь почетном и ответственном месте. В ту эпоху все зависело от соотношения сил высшего сановного чиновничества. И как раз гордый Месмахер не учел возможной игры этих сил.

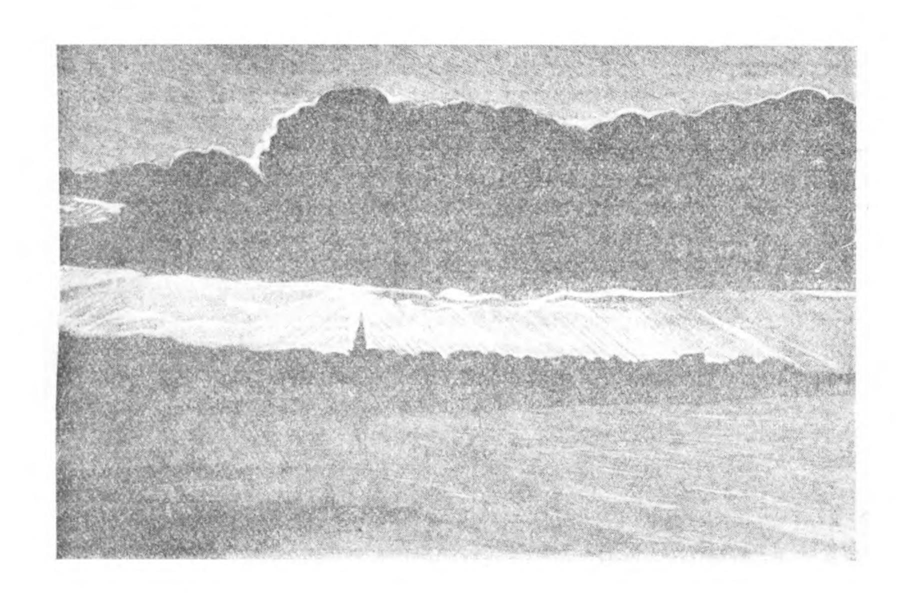
После смерти барона числившийся попечителем школы сенатор и член Государственного совета Половцев, приходившийся зятем Штиглицу, посетил однажды училище и стал осматривать его, не раздеваясь, в шапке и ботиках. Месмахер вежливо заме-

тил ему, что образцовый порядок школы не позволяет никаких исключений и попросил попечителя пройти в переднюю и раздеться. Половцев на это ничего не ответил, сразу же уехал и перестал посещать подведомственное ему учебное заведение, затаив обиду. Но так как Месмахер был утвержден в должности высочайшим указом, сменить его было невозможно.

Половцев решился ждать подходящего случая. И случай этот подвернулся.

Однажды в столице служили торжественные молебны о здравии царской семьи. Половцев неожиданно лично приехал к Штиглицу, чтобы присутствовать на ученическом молебне. Хватились икон, а их у Месмахера не оказалось. Языков быстро побежал за покупкой в ближайшую лавку. Но Половцев за всем следил и донес о кощунственном отношении директора к православной религии. Месмахер в два счета был уволен высочайшим указом, и его место занял заместитель Котов. Бедный Максимилиан Егорович, несмотря на сильный характер и необыкновенную выдержку, покидая школу, плакал.

Но память о Месмахере все-таки не удалось вытравить полностью сановным сатрапам: скульптор Чижов изваял его фигуру на фронтоне училища Штиглица.



VI

После инцидента с Матэ из-за репинского этюда «Запорожца» училище Штиглица как-то потеряло для меня свою притягательность. Немецкий дух и система педагогической муштровки Маршнера стали мне поперек горла, и, пробывши в этом заведении полтора года, я твердо решил уйти от Штиглица. Я покинул училище с легкой душой, так как установившиеся крепкие отношения с товарищами давали возможность дальнейшего тесного общения с друзьями-однокашниками.

Я перешел учиться в школу Общества поощрения художеств, бывшую по тем временам, пожалуй, самым демократическим учебным заведением в Петербурге.

При мне школа Общества поощрения («Поощрилка», как она называлась среди художников) была вечерняя. Помещалась она на Большой Морской улице, в доме Елагина. Полный курс обучения занимал четыре-пять лет. Занятия начинались в пять часов и заканчивались в девять-десять часов вечера.

По своей организации «Поощрилка» представляла своеобразный прототип нашего современного рабфака. Попасть в школу

было легко, состав учащихся был самый демократический и достигал цифры свыше тысячи человек. Нравы учебной жизни отличались свободой, а главное — такая школа отлично устраивала малоимущую публику, так как была «без отрыва от производства» и давала возможность при системе вечерних занятий где-либо служить или заниматься подсобным для заработка делом. Наиболее способные ученики получали стипендию. Школа готовила художников по техническому рисунку и, так же как и училище Штиглица, имела прикладной характер. Из специальностей преподавались резное дело, скульптура, фарфор, стекло, а также и гравюра; занятия ее происходили по воскресным дням.

Директором школы числился Евгений Александрович Сабанеев, архитектор по профессии, только что получивший звание академика. Он ничего не строил, а занимался по преимуществу педагогической деятельностью.

Сабанеев был плохим администратором и хозяйственником. В отличие от училища Штиглица, оборудование классов было из рук вон плохое. Об инструментах и материалах не заботились, шкафы стояли незапертыми, предметы для натурных постановок хранились небрежно. Но дело тут заключалось не в одном Сабанееве: в этот период был слабый состав и самого комитета Общества, состоявшего из старцев, заседавших одновременно чуть ли не в нескольких учреждениях. П. П. Гнедич, бывший тогда членом комитета, совершенно правильно и честно отмечает в своих мемуарах застой деятельности Общества в 80—90-х годах.

Вообще же Общество поощрения художеств за все время своего существования, начиная с 1821 года, играло исключительно важную и большую роль в деле помощи работникам изобразительного искусства и в развитии художественного воспитания. Стараниями Общества был совершен выкуп талантливых крепостных художников для определения в Академию, организована материальная поддержка учащихся и отдельных художников, создана собственная рисовальная школа, в которой вел преподавание гравюры первый русский профессор-ксилограф Серяков. Наконец предоставление художникам поездок за границу, внимание и помощь стипендиатам — Александру Иванову, братьям Брюлловым, Клодту, Лагорио, Тону, Верещагину и другим, устройство широких конкурсов, организация выставок, лотерей и издательского дела, пропаганда изобразительного искусства в массах населения, создание художественно-промышленного музея — все эти стороны деятельности блестяще подтверждали практическое осуществление первого параграфа исторического устава Общества: «всеми возможными средствами помогать художникам, оказывающим дарования, и способствовать распространению всех изящных искусств».

Нельзя сказать, чтобы и в мое время многое в работе Общества поощрения не находило своего развития; но рисовальная школа — единственное учебное заведение Общества — безусловно, могла быть поставлена лучше. И все же общий демократический дух школы искупал многие ее организационные недостатки.

Явка на занятия была не регламентирована. В коридорах царило постоянное оживление, преподаватели охотно общались с учащимися, и ни о какой чопорности, подобно Штиглицу, не могло быть и речи. Только один Сабанеев иногда выказывал свое «я», да и то скорее по положению, чем по призванию.

Строгой линии в методах воспитания в школе Общества поощрения не существовало. Каждый из преподавателей отвечал сам за себя, и в учительской комнате, пожалуй, больше говорилось о личных делах педагогов, нежели о конкретных вопросах учебной жизни.

Из преподавателей по рисунку и акварели были: Афанасьев, Писемский, В. И. Навозов. Живопись и натурный класс вел Ционглинский, тогда еще молодой, горячий и энергичный; его занятия проходили всегда интересно и оживленно, возбуждая внимание учеников. Позднее, после реформы Академии, Ционглинский перешел преподавать туда. Раз в год педагогический совет школы собирался на торжественные публичные заседания для раздачи медалей и присуждения заграничных поездок наиболее отличившимся ученикам.

Рисунком в «Поощрилке» я занимался немного, отдавая себя главным образом гравюре. В те годы я стремился ввести новые приемы в сложившиеся методы резьбы по дереву и серьезно изучал технику западных граверов. Очень много давало мне непосредственное общение с крупными художниками-живописцами.

Граверный класс школы занимал небольшое, но светлое помещение; в нем стояли длиннущие, во всю стену, столы. Оборудование было самое кустарное, а инструменты и доски у нас были свои. На занятиях обычно присутствовало пять-шесть человек.

Преподавал гравюру нам Гогенфельден, высокий сухой старик-немец, седой, с большой гривой волос. Он был человеком доброй души. Как гравер Гогенфельден отличался большим мастерством он много печатался в старых иллюстрированных журналах и гравировал отдельные издания, в том числе и академическое издание Державина.

Помимо работы в школе, Гогенфельден служил также в Экспедиции заготовления государственных бумаг. Что он там

делал, мне не было известно, но слыл Гогенфельден за изобретателя; как-то он подарил мне статуэтку собаки, отлитую из смеси изобретенного им состава металла.

Старость мешала Гогенфельдену вести преподавание с необходимым подъемом и сосредоточенностью, и он не давал того, чего, вероятно, легко достигал прежде. Он вообще тяготился обстановкой школы и искал случая, чтобы отказаться от преподавания.

Прекрасно помню первый вопрос Гогенфельдена ко мне как к ученику:

— А скажи, пожалуйста, умеешь ты держать инструмент?

Я сделал несколько упражнений на доске, и он восхитился моей ловкостью владеть инструментом.

— Да, ты стоишь на правильном пути,— сказал мне тогда Гогенфельден, осмотрев мой штихель.— Кто не умеет точить как нужно инструмент, тот никогда не будет настоящим гравером. Запомни мои слова!

Тогда мне это показалось смешным, но впоследствии я всегда с благодарностью вспоминал завет старика Гогенфельдена. На опыте своей многообразной работы я воочию убедился, что верно наточенный инструмент режет так, как будто бы поет на дереве, издавая мелодичные звуки от вынимаемой стружки. При таком инструменте стружка никогда не раскрошится, а непременно красиво закрутится спиралью.

В отличие от Матэ, Гогенфельден не боялся на занятиях давать граверам натуру. С гипсов мы не рисовали, Гогенфельден ставил нам различные натюрморты из ваз, затейливых по форме кружек и других антикварных вещей из музея школы. Иногда такие натюрморты бывали очень сложными. Фотопереводов Гогенфельден избегал.

Каждое полугодие в школе устраивались ученические конкурсы, на которых из учащихся граверного класса участвовали, помимо меня, Кононов и Троицкий. В первом полугодии на конкурсе я получил малую серебряную медаль, во втором — большую серебряную.

Кононов, при мне уже кончавший школу, был талантливым и вполне сложившимся гравером. Его гравюра «Головка девочки» с картины Харламова, помещенная в «Ниве», имела заметный успех. По окончании школы он поступил в Экспедицию заготовления государственных бумаг, но его скоро скосил туберкулез легких.

При мне учился гравюре также Иван Архипович Глухов. Он окончил школу полностью, с включением натурного класса и класса композиции. Глухов учился очень хорошо и, занимаясь, гравировал самостоятельно. В журнале «Север» обратила на себя

внимание публики его гравюра «Старые богатыри» по рисунку Овсянникова. В 1899 году на открытом конкурсе Общества поощрения Глухов получил первую премию за тоновую гравюру «Сатурн, пожирающий своих детей». Поступив по окончании учения на ювелирную фабрику Болина, Глухов, к сожалению, совсем забросил гравюру и стал профессиональным художником-композитором по ювелирным изделиям.

Из женщин-учащихся занималась гравюрой Шереметьевская. Она происходила из старой, типично петербургской чиновничьей семьи; члены ее семейства очень напоминали типы картин Маковского. Шереметьевская курса не окончила, вышла замуж, и гравюра для нее перестала существовать.

Общее развитие учащихся-граверов «Поощрилки» было заметно более слабым, чем у штигличан; если можно так сказать, поощриловцы были посерее. В этом отношении типичным являлся Алексей Петрович Троицкий, не видевший перед своими глазами ничего, кроме гравюры. В нем как-то сильно проскальзывало ремесленническое начало, которое он получил, работая у гравера Львова; среда учеников Львова наложила на него свой отпечаток. После Львова Троицкий занимался вместе со мною на дому у Матэ. Окончив школу Общества поощрения, он, наравне с Кононовым, устроился в Экспедицию и там выдвинулся, отлично освоив технику медной и стальной классической гравюр. Троицкий был безусловно блестящим мастером гравюры. Однако резец его всегда отличался металличностью, причем линии он проводил сразу, без последующей штриховки. Это явственно сказалось в его гравюре «Боярыня» с картины К. Маковского. Сойтись с Троицким близко было трудно. Маленький, с вытянутой всегда вперед и набок головой, он держался замкнуто и одиноко. И лишь в Экспедиции он нашел свою сферу. В советское время Алексей Петрович работал в Гознаке и отлично гравировал почтовые марки и денежные знаки.

Администрации в школе совсем не чувствовалось. Сабанеев держался по-семейному. Каждое утро он выходил из своей квартиры на площадку к винтовой лестнице и кричал вниз швейцару неизменное:

— Лука, все ли у тебя готово к лекции?

И этот возглас эхом отдавался по всей школе.

Сабанеев читал курс истории искусства для всех классов, но редко когда оканчивал свои лекции во-время: придет, повертится, поговорит и убежит. Понятно, что директорство Сабанеева не могло держать школу даже на средней высоте, и он был снят с переводом в Академию художеств, где продолжал читать лекции по искусству. После него директором стал энергичный Рерих, который сумел быстро возродить школу и много

сделал для ее процветания. Была восстановлена литография и организован целый ряд мастерских.

Программу граверного класса я закончил в один год, оставаться в нем далее было бы излишним. Я решил продолжать учение в школе Общества поощрения исключительно из-за рисования. С этим я и уехал в Москву на каникулярный отдых до осени.

В мое отсутствие Гогенфельден решительно отказался от дальнейшего преподавания, ссылаясь на свою старость. Он указал на меня, как на человека, который может его заменить. Сабанеев согласился на предложение Гогенфельдена, но дирекция школы не известила меня своевременно об избрании в преподаватели.

Ввиду того, что явка на занятия не была обязательной, я приехал в Петербург не в сентябре, а позднее, чуть ли не 1 ноября. В школе меня встретил Сабанеев и сделал мне выговор за мою неделикатность, то-есть за то, что я прибыл с опозданием на занятия. Я ответил директору, что, так как класс гравирования мною уже закончен, я буду посещать только рисунок. Но, к удивлению моему, Сабанеев заметил мне, что, по настоянию Гогенфельдена, я утвержден им, директором, в должности преподавателя по гравюре.

— Мне это очень лестно, господин директор,— вежливо ответил я,— но, право же, согласитесь,— я ни в чем не виноват.

— Со следующего воскресенья вы, Павлов, можете приступить к своим занятиям.

Я не отказался от неожиданной возможности преподавания, ибо имел уже порядочный опыт в гравировании и знал методы Матэ и Гогенфельдена; мне думалось также, что такая работа может меня увлечь.

Я представился ученикам и начал свою работу. Через воскресенье в класс заявился Сабанеев и начал следить за тем, как я веду занятия.

После окончания урока он подзывает меня к себе и начинает мне говорить, что я не так веду дело.

Присмотревшись поближе к людям Петербурга, я привык держаться независимо и был довольно смелым субъектом. Вмешательство Сабанеева меня возмутило, и я ответил ему:

— Я веду дело так, господин директор, как мыслю. А если вы нашли нужным сделать меня преподавателем, то прошу вас не вмешиваться в мои занятия.

Сабанеев заволновался, забегал и возбужденно сказал мне, что подобный тон недопустим в разговоре с директором.

— В таком случае,— резко выпалил я,— преподавайте сами. Я не считаю нужным оставаться здесь дальше ни минуты.

Директор убежал, ничего не ответив на мою гневную реплику. Через несколько минут в класс прибыл Ционглинский, хорошо меня знавший.

— Иван Николаевич, за что это вы обидели директора?

— Да не я обидел его, а как раз наоборот. И заниматься более у Сабанеева я отнюдь не намерен.

И я рассказал Ционглинскому подробно об инциденте с директором. Ционглинский только пожал плечами.

В классе гравирования после истории с Сабанеевым я уже не появлялся, но продолжал заниматься в школе по рисунку. Гогенфельден числился преподавателем гравюры до 1897 года. После него был приглашен Алексей Иванович Творожников, брат известного художника-академика.

Учась в школе Общества поощрения, я вынужден был, за отсутствием средств у отца, выписать в Петербург младшего брата Павла. Он также стал заниматься в школе Общества поощрения художеств рисованием и гравюрой; он получил премию за гравюру «Княжна Потоцкая». Жить его я устроил в семье Рундальцевых, а сам жил со своими друзьями — Костей Михайловым и Алексеем Федотычем Максимовым. Они были моими земляками. Максимов учился в Академии художеств, а Михайлов после окончания Училища живописи готовился к экзамену на звание гражданского архитектора. Жили мы необычайно дружно и были далеки от художественной богемы. Позднее мы остались с Максимовым только вдвоем.

Вначале мы снимали квартиру у Зоммера, который держал драпировочное заведение. У Зоммера было в ста пятидесяти верстах от Петербурга имение, и летом мы были приглашены туда в гости. Путешествие к Зоммеру и пребывание в его усадьбе произвели на меня неизгладимое впечатление; я и сейчас представляю свое тогдашнее состояние. Живя в Петербурге, я совсем не видел природы и не осознавал ее величия и значимости для художника. Поездка к Зоммеру впервые столкнула меня с миром природы и всколыхнула таившееся где-то внутри поэтическое чувство. Это были еще первые ростки, которые позднее, в Москве, в начале 900-х годов, выросли в настойчивую потребность работать над пейзажем.

Мы ехали сто верст по железной дороге и тридцать пять по дикой речке Оредежь на пароходе. Глядя на живописные берега Оредежи, я впервые понял всю прелесть пейзажных этюдов Левитана. Глубокая художественная сила великого русского пейзажиста и заключалась именно в том, что он умел придать интимность пейзажу и обобщить картины природы средней полосы России.

Небольшое имение Зоммера находилось на границе Олонец-

кой и Петербургской губерний. За восемь верст от него мы пересели на лошадей и поехали лесной глушью. Имение выглядело очень культурным: не только службы, но конюшни и коровники были построены из камня. Мы задавали себе вопрос: откуда здесь можно достать такое огромное количество камней? Оказалось, что места для пашни очищались от валунов динамитом; это и давало материал для построек.

Гуляя по окружным лесам, мы встречали массу скачущих зайцев. Нам предложили взять ружья и поохотиться на куропаток. Куропатки подпускали нас совсем близко, но рука не поднималась, чтобы уничтожить их. Я и Максимов стояли перед выводками, как зачарованные, и подолгу любовались красивым оперением птиц.

Так как в лесах водились медведи, нас предупреждали далеко не заходить. Но однажды мы увлеклись и зашли глубоко в лесную глушь. Вдруг — страшный треск, и мы видим, как что-то несется на нас с диким шумом. Мы побледнели и замерли. Неужели медведь? Но оказалось, что это были отставшие от стада лошади, которых загоняла собака.

Эта лесная глухомань с массой валежника производила на нас ошеломляющее впечатление, и мы буквально каменели от восторга среди дикой природы. Нам пришлось, например, видеть муравейник высотой почти в сажень; он был разворочен; говорили, что тут лакомился медведь. Там же меня поразили ели: они были необычайной толщины. Схватившись за дерево с двух сторон, мы не в состоянии были сблизить свои руки. А к северной стороне кора этих елей была вся покрыта красивым зеленым мхом. В незабываемых очертаниях и красках встает сейчас передо мною и чудесная дикая яблоня, которую я увидел в северной тиши. Она была полна плодов, и все дерево представлялось каким-то светлым сказочным видением.

Но уже немного позднее картина в здешних местах резко изменилась. Провели железную дорогу, лесов поубавилось, а имение, считавшееся малодоходным, сразу превратилось в богатейшее. Зоммер имел уже восемьдесят лошадей и сто коров.

После Зоммера, на дочери которого Максимов спустя некоторое время женился и которую я обучал гравюре, а Федотыч рисунку, мы жили на квартире у владельца мануфактурного склада Суровцева. Последнего мы прозвали «слоном» за его необычайный вес: он весил девять с половиной пудов, еле двигался, и ни одно страховое общество не принимало его в страх. Суровцев был милейшим человеком и очень тепло к нам относился. Толстяк бедняга, однако, долго не протянул и умер от удара.

Большими событиями в жизни Общества поощрения художеств являлись ежегодные конкурсы. Они привлекали широкий

Крах банка. С картины В. Е. Маковского (фрагмент)

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

интерес художников и способствовали упорнейшей работе талантов.

Творческое соперничество, при наличии материальной и общественной заинтересованности, всегда давало положительные результаты. В числе членов жюри по конкурсам гравюры были: Матэ, Балашов и Рейтерн.

На личности Евграфа Евграфовича Рейтерна я хочу остановиться специально. Рейтерн был сенатором и членом Совета Академии художеств и Общества поощрения. Увлекшись коллекционированием,, он собирал русские гравюры; огромнейшая коллекция Евграфа Евграфовича перешла после его смерти в Русский музей, положив основание гравюрному кабинету.

Рейтерн был высокого роста и имел очень тонкую фигуру с предлинной шеей,— за это и прозвали его в шутку «Жираф Жирафыч». Евграф Евграфович был милейшим человеком. Покупая гравюры, он всегда предлагал стандартную цену — три рубля за оттиск. Узнав о моих гравюрах, он пригласил меня к себе и купил оттиски, а позднее я регулярно доставлял ему все свои работы.

В одно из посещений его квартиры со мной случилась забавная история. Дело произошло в передней. И сколько же у меня набирается всяких происшествий в этих петербургских передних!

Парадные подъезды и передние богатых домов Петербурга в ту эпоху являлись теми местами, где всегда происходило «опробование» постороннего человека: пустят — не пустят, примут — не примут, устроят — не устроят,— и обойти их было невозможно.

Неизменный слуга Рейтерна, такой же, как и он, сухой старичок, попросил меня подождать. Оглядев мой, очевидно не удовлетворивший его костюм, он для предосторожности пустил в переднюю большого породистого дога, а сам вышел.

Я стал смиренно ждать. Прошло полчаса, затем час, и я решил, что обо мне забыли и следует просто-напросто уходить. Но только что я повернулся к двери, как дог зарычал на меня. Я закричал. Слышу из соседней комнаты голос Рейтерна:

— Что там такое?

Прибежал откуда-то слуга и, извиняясь, сказал Евграфу Евграфовичу:

— Прошу прощенья, я и забыл сказать, что вас дожидается гравер Павлов.

Рейтерн мгновенно выскочил из своего кабинета, очень деликатно извинился за забывчивость слуги и купил все мои оттиски, тут же уплатив мне, конечно, по своей излюбленной цене.

На второй год моего пребывания в школе Общества поощрения я резал на конкурс гравюру с картины Маковского «Не пу-

щу». Одновременно со мной гравировал для конкурса брат Павел и писал картину мой товарищ И. С. Козаков. Когда гравюра была закончена, я повез оттиски в застекленном виде и картину Козакова в помещение Общества.

В это время в выставочных залах Общества была устроена передвижная выставка, и народу у дома и в вестибюле толпилось видимо-невидимо. Снести одновременно картину и гравюры я был не в состоянии и сначала взял только окантованные ксилографии. Оставив гравюры в помещении вешалки, я попросил швейцара посмотреть за ними. К другому же служащему раздевальни я обратился с просьбой взять картину с извозчика; он отказался. Мне пришлось тащить тяжеленнейшую картину Козакова самому.

Войдя в помещение, я, однако, не нашел своей гравюры. На мой вопрос швейцару, где же положенная мною вещь, тот грубо ответил, что он не обязан следить за «всяким» оборванцем. Оскорбленный, я ударил швейцара краем своего цилиндра («оборванец» в то время носил цилиндр). Швейцар в свою очередь сделал попытку ответить мне ударом, но я отшатнулся, и его удар пришелся по каменному столбу, недалеко от места, где сидел на стуле посетитель, надевавший калоши.

— Будьте любезны,— обратился я нервно к очевидцу события,— обратите внимание, как швейцары здесь обращаются с публикой.

Мой свидетель оказался Федором Ильичом Булгаковым — одним из редакторов «Нового времени», влиятельнейшей газеты петербургского чиновничества и военных кругов.

— Рад с вами познакомиться,— сказал я Булгакову.

— Жаль только, что при таких обстоятельствах,— ответил желчно редактор.

Я быстро поднялся по лестнице к секретарю Общества Н. П. Собко, но его как раз в это время не было, и я направился в кабинет Григоровича, но и Григоровича не оказалось на месте. Выходя, я все же встретил Собко и рассказал ему о случае, происшедшем в раздевальне. Собко обещал выяснить обстоятельства дела.

С этого момента инцидент с швейцаром превратился в общественное событие.

На другой день после происшествия в «Новом времени» появилась заметка, в которой говорилось о недопустимо грубом обращении швейцара Общества поощрения с публикой; в заключение заметка требовала увольнения зарвавшегося служителя. Еще через день в печати было приведено официальное сообщение секретаря Общества о том, что швейцар будет удален только в том случае, если суд разберет все обстоятельства и признает

его действительно виновным. Заметку в «Новом времени» писал сам Булгаков, и доводы Собко его не удовлетворили. Булгаков ненавидел Собко за то, что тот резко отзывался о тенденциозности его статей по искусству.

Между тем в редакцию «Нового времени» стали поступать письма от многих пострадавших, подобно мне, от швейцара; писал в редакцию даже секретарь турецкого посольства, также оказавшийся жертвой грубости сатрапа раздевальни. Дело расширялось, грозило неприятностями и перешло в суд. Полемика в печати была прекращена по распоряжению властей. В качестве защитника мне предложил свои услуги известный присяжный поверенный Иосиф Николаевич Халевá — тот, у которого одно время жила в горничных Вяльцева, ставшая впоследствии знаменитой певицей.

Суд детально разобрался в показаниях обеих сторон и вынес решение об отказе от места швейцару и присудил его к месячной отсидке за оскорбление.

Ядовитый Булгаков все же не удовлетворился одним этим наказанием. Он поручил своему сыну купить гипсовый кулак, который и послал президенту Общества поощрения, принцессе Ольденбургской, находившейся тогда в Ницце. На кулаке была сделана от руки надпись: «Для поощрения художников».

История с главным швейцаром вскрыла любопытную сторону взаимоотношений касты служителей с администрацией школы. В течение длительного выставочного периода, продолжавшегося целых восемь месяцев, швейцары буквально забирали власть в свои руки. Десятки тысяч народу проходило через раздевальню, которая, будучи в распоряжении обслуживающего персонала, приносила не меньший доход, чем сами выставки. Среди посетителей были и члены императорской фамилии и аристократическая знать, так что чаевые достигали внушительных сумм. Но самое пикантное заключалось, оказывается, в том, что главный швейцар ссужал деньгами начальство.

Общественный резонанс истории с узурпатором-швейцаром был настолько осязателен, что комитет Общества сделал постановление о передаче вешалки в ведение администрации, и весь доход от раздевальни, таким образом, стал поступать в пользу Общества.

Я же лично, в конечном счете, от этих событий только пострадал: назначенная мне поездка за границу была аннулирована Советом школы, очевидно, за недопустимое вторжение во внутренние дела Общества.

К этому времени пришли и печальные вести из Москвы: отцу моему было отказано от места. Причины оказались следующие. Военным губернатором Москвы Николай II назначил своего

дядю, великого князя Сергея Александровича — того самого, который был позднее убит Каляевым. Новый губернатор распространил свою власть и на храм Христа Спасителя; он вообще, где только было возможно, ставил своих близких и известных ему людей, вне зависимости от должностей. Вахтер Платонов быстро получил отставку, несмотря на выслугу в тридцать восемь лет. Отец, как ставленник Платонова, также был выкинут. На просьбы вахтера о пенсии великий князь выслал ему через своего адъютанта пять целковых. Виктор Платонович бросил эти деньги в физиономию посланцу губернатора и сказал, что он нищему в месяц подавал больше. Но Платонов благодаря большому знакомству все же быстро устроился на место управляющего домом Василенко в Зарядье.

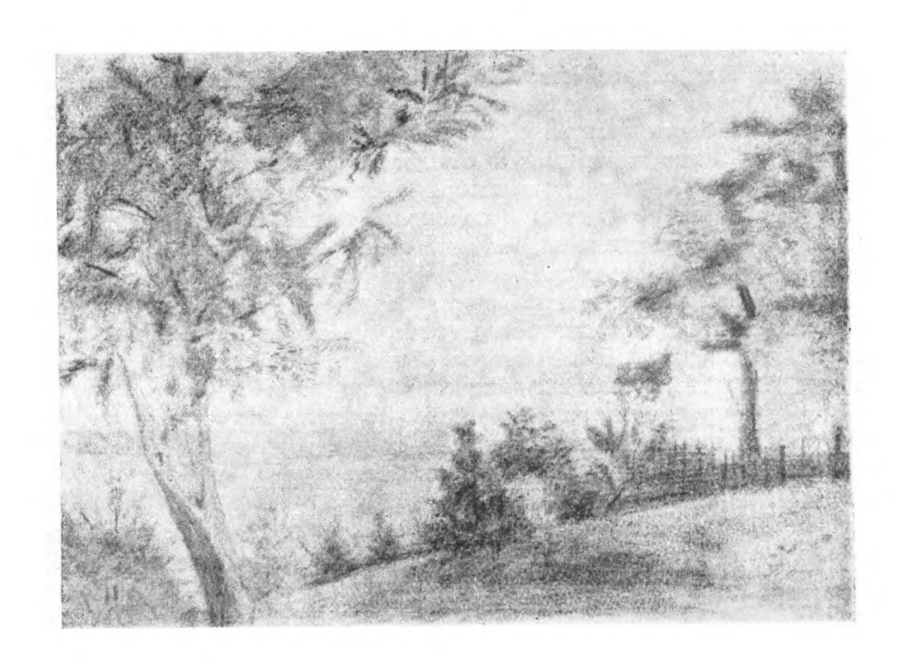
За двадцать один год службы мой отец не получил ни копейки пенсии или пособия. Наоборот, ему еще кивали на меня и говорили, что «твой сын теперь в Петербурге, пользуется там успехом и может прокормить всю семью».

Помимо моей матери, на иждивении отца были брат Александр и три сестры. Будучи старым и немощным, отец, конечно, дольше не мог содержать столько едоков. Я это сознавал давно и с первого же года пребывания в Петербурге регулярно посылал домой почти весь свой заработок, ограничивая свои личные потребности.

Вопрос о переводе семьи отца в Петербург и взятии брата и сестер на полное свое иждивение вставал теперь передо мной во всей своей обнаженности. Становилось очевидным, что при создавшемся положении продолжать учение было невозможно, и я прекратил свои занятия в школе Общества поощрения.

Моя заветная мечта об учении полностью не осуществилась. Но я все же успел многое познать и безболезненно вступил на путь профессиональной работы.

Началась длительная полоса непрестанного гравирования по заказам петербургских иллюстрированных журналов.



VII

Иллюстрированные журналы в 80—90-х годах прошлого столетия были типичным явлением в издательском мире Петербурга. Капитализация русской жизни и на этом участке породила десятки предприимчивых дельцов, жаждущих заработка на повышении с каждым годом интереса читательских масс.

Картинки мод, портреты лиц царствующих фамилий как России, так и зарубежных государств с бесчисленным великокняжеским окружением, фотографии различнейших политических и военных деятелей, всевозможных рангов генералов и сановных чиновников, изредка представителей искусства, а чаще лиц, получивших известность по скандальным процессам,—все это являлось превосходным материалом, на котором можно было нажиться. Охотно преподносились и репродукции с картин известных художников, нашумевших по выставкам. Читатели журналов состояли большей частью из кругов городского и

сельского мещанства, духовенства, чиновничества, купечества и мелкой интеллигенции, и подобный характер иллюстраций был для них отличной приманкой.

Журналы росли, как грибы. Многие из них прогорали, непрерывно меняли издателей и редакторов, только два-три издания, вроде «Нивы» и «Родины», держались прочно и имели твердые кадры подписчиков.

Конкуренция издателей приобретала порой совершенно невероятные формы. Чтобы ошеломить читателя, издатели пускались на выпуск всяческих ежемесячных литературных и художественных приложений, сулили подписчикам настенные репродукции «роскошных» картин, календари, лечебники, альбомы вышивок, выжиганий, вырезаний, игр и т. п. В журнальных рекламах анонсировалось печатание исторических романов с сногшибательными заголовками, вроде «Во тьме веков». Премии, конечно, в большинстве случаев были дутыми; обман, а часто и наглая афера двигали журнальные дела.

Но в этом мире ловкачей, мелких жуликов и дельцов-вымогателей встречались и подлинные издательские энтузиасты, неутомимые труженики и поборники культурного служения читательским массам. И если их было немного среди владельцев журналов, то среди заведующих редакциями и художественными отделами были люди, нередко поражавшие самоотверженностью в работе. Конкуренция делала свое дело, шлак отсеивался, читательское отношение становилось все серьезнее, и, в конечном итоге, иллюстрированные журналы того времени сыграли свою роль в обслуживании публики искусством и литературой. Не надо забывать, что в этих журналах сотрудничали молодые писатели — Чехов, Мамин-Сибиряк с другие. А сколько прошло через страницы этих журналов выдающихся произведений изобразительного искусства!

Главным способом воспроизведения иллюстративного материала являлась по необходимости деревянная гравюра, и спрос нашего брата-гравера в журнальных издательствах был большой. Ведь в сущности мы переживали золотой век журнальной ксилографии.

Завоевав себе имя еще на конкурсах гравюры, я был в редакциях буквально завален работой, в течение целых десяти лет имя мое как гравера не сходило со страниц петербургских журналов.

Вспоминая теперь этот период своей жизни, я часто удивляюсь, как хватало у меня терпения и выносливости на постоянную, всегда почти срочную работу, как выдержали мои глаза и руки. В Петербурге я награвировал триста девяносто три большие доски, по преимуществу с картин русских художников-

жанристов, то-есть выполнял очень трудный для резьбы материал. Здесь были Репин, Архипов, Маковский, Суриков, Прянишников, Мясоедов, Васнецов, Волков, Нестеров, Поленов, Касаткин, Неврев, Ярошенко, Крамской, Лемох, Богданов-Бельский, Лебедев, Клевер,— да всех и не перечислишь. К ним еще надо прибавить немалую часть гравюр по рисункам и акварелям: Каразина, Рябушкина, Апсита, Симакова и т. д. Многие из гравюр мне приходилось резать не по одному разу.

В числе издательских заказов попадали иногда и чисто репродукционные — с фотографий. Помню, гравировал с фотографии какого-то «Ивана Платонова, крестьянина села Маровки, бабка которого была нянькой дочери Суворова», и еще «Гигантское пресмыкающееся ихтиозавр, открытое при раскопках профессором В. Амалицким. Составленный из отдельных частей скелет чудовища. Вид сбоку и спереди».

Большинство художников, картины которых я гравировал, относилось ко мне с большим уважением и считало своей обязанностью беседовать со мной; некоторые из них указывали, что бы им хотелось видеть в своих произведениях подчеркнутым резцом и что опущенным. Я часто слышал от художников:

— Вы разделяете труд живописца. Ваши работы передают наши полотна в их непосредственном виде.

При панической боязни отдельных художников-граверов, часто калечивших их живопись, такая высокая оценка моей деятельности давала мне моральную опору в трудной работе.

Конечно, граверная работа в журналах, давая неплохой заработок, засасывала, но серьезные требования некоторых редакций, постоянная оглядка на конкурирующих товарищей, перспектива общения с крупными живописцами и получение их одобрения способствовали тому, что из общего количества моих журнальных гравюр многие были нарезаны с большим техническим совершенством. Мои гравюры в сотнях тысяч воспроизведений бытовали по всей стране, широко пропагандируя искусство живописи и ксилографии.

Многие из петербургских иллюстрированных журналов полностью забыты сейчас; мало материалов о них сохранилось и в печати. А между тем сколько мне приходилось встречать в редакциях интересных людей, сколько на это дело было потрачено человеческого труда и как любопытны были издательские нравы и вся обстановка работы!

Первым, с кем я начал работать, был Сергей Емельянович Добродеев, издатель «Живописного обозрения». Он у меня заочно купил премированные гравюры: «В трактире», «Крах банка» и «Подруги», когда я жил еще в Москве. После моего ухода от Матэ Добродеев буквально завалил меня заказами.

До меня в «Живописном обозрении» монополистом был гравер Адт, очень способный и культурный ксилограф; работал там и Евг. Львов. Я представил в «Живописное обозрение» несколько гравюр с картин Маковского, и они были встречены особенно сочувственно редактором Шеллером-Михайловым. Шеллер жил при редакции, в доме Добродеева. Я часто видел этого писателя спускавшимся по лестнице с верхнего этажа: крупная, коренастая фигура, лысый, на один глаз как будто кривой, с окладистой рыжеватой бородой, в руках всегда палка; в редакцию он входил пыхтя и посапывая.

Будучи нагружен работами в других журналах, я часто вынужден был отказываться от предложений «Живописного обозрения». По моей рекомендации редакция пригласила Рундальцева, который и сделал несколько удачных деревянных гравюр.

Сам Добродеев являлся типичным издательским предпринимателем; но он удивительно ловко умел очаровывать тех, кого собирался обжулить. Очевидно, за это он и прозывался среди сотрудников «Доброедовым». Вышел в люди Сергей Емельянович из наборщиков, а деньги для издательства получил благодаря выгодной женитьбе. Издательское дело для Добродеева всегда было своеобразным видом финансовой игры. Помимо «Живописного обозрения», он издавал газету «Сын отечества» и журнал «Минуту» и умел во-время перепродавать свои детища. Гравюру Добродеев почему-то страшно любил и всегда, задерживая платеж авторам, нам, ксилографам, платил самым аккуратным образом.

В 1901 году «Живописное обозрение» купил с аукциона совершенно неожиданно некто Гаврилопуло (он же Гаврилов), который, как сразу и выяснилось, в издательском деле ничего не смыслил. Этот Гаврилопуло пригласил в компаньоны юркого коммерсанта доктора Рамма.

И вот сии два мужа надумали затмить все остальные журналы. В качестве приложений-премий к «Живописному обозрению» они в рекламе столько наобещали, что подписчик едва ли мог бы все увезти даже на ломовом извозчике. Реклама была составлена в самых заманчивых красках: тут и картины в рамах, и офорты, и оригинальные литографии, и все, что пришло в голову.

Деньги посыпались в контору, как из рога изобилия. Даже всесильный Маркс засуетился, так как реклама доктора Рамма отразилась на подписке «Нивы». Но кем-то был сделан в соответствующее место донос на редакцию, что будто бы дело с приложениями к «Живописному обозрению» дутое, и почтамт прекратил выдачу денег издателям. Однако дельцы сумели все оформить по закону, и подписные деньги посыпались в их карманы, достигнув цифры почти в миллион рублей.

Приступили к изданию, и тут-то афера и обнаружилась. Оказалось, что, если выполнить все обязательства перед подписчиками, издателям пришлось бы добавить еще три стоимости подписной цены журнала. Пришлось на ходу изобретать суррогат. Премия-офорт была заменена ксилографией. Картины в роскошных рамах заменялись готовыми хромолитографиями, на паспарту которых подпечатывался рисунок рамы, и т. д., и т. п.

Помню, как чуть ли не со слезами на глазах приставал ко мне пресловутый благодетель читательского рода доктор Рамм, умоляя помочь ему найти способы замены этих злонесчастных офортов и золотых рам. И пять моих гравюр фигурировали в 1902 году как «офорты и эстампы».

Из серьезных моих гравюрных работ для «Живописного обозрения» я бы выделил «Слепого старика» с картины Архипова (1898), «Этюд старухи» Ф. Малявина (1902) и четыре ксилографии с рисунков П. Федотова; последние я резал с большой творческой радостью. Премированная на конкурсе Общества поощрения художеств, моя гравюра «Женская головка» К. Маковского явилась одной из самых ранних напечатанных моих ксилографий. Она была помещена в журнале «Художник» еще в 1891 году; журнальчик этот издавался В. Г. Авсеенко, но долго не протянул и, прогоревши, тихо опочил.

С удовольствием вспоминаю я годы работы в журнале «Север». Когда-то «Север» издавался Всеволодом Соловьевым; при мне же издательницей его значилась модная барынька Ремизова. Журнал этот был не из богатых, но очень приличным по содержанию и внешности. В нем печатались повести и рассказы, стихи, биографии и некрологи, критико-литературные статьи, корреспонденции, статьи этнографические, научные и исторические, были также отделы «общественная жизнь» и мелких статей; сотрудничали в «Севере» Каразин, Потапенко, В. Тихонов, Гнедич, Е. Марков, В. И. Немирович-Данченко, И. Ясинский, А. Коринфский, М. Лохвицкая, Сафонов, Фофанов, О. Чюмина, Пыляев, Г. Потанин; А. П. Чехов поместил здесь свою «Попрыгунью».

Редакция находилась на Екатерининской улице, недалеко от бывш. музея Александра III; печатался журнал в типографии Евдокимова. Из граверов в «Севере» работали Матэ, Зубчанинов, Творожников, я и другие.

Художественным отделом журнала заведовал Николай Николаевич Каразин — известный в то время писатель и художник. Каразин долгое время был военным и жил в Туркестане. Поселившись в Петербурге, он занялся литературной деятельностью, одновременно работая как рисовальщик и акварелист. Каразин являлся и одним из учредителей Общества русских акварелистов.

Прекрасно изучив жизнь населения среднеазиатских владений России, Каразин в своих популярных романах — «На далеких окраинах», «Погоня за наживой», «Двуногий волк» и др.— описывал мир двинувшихся в Туркестан «богатеть» любителей всяческой наживы. Его романы, повести и рассказы, очень эффектные и яркие, имели большой успех у широкой публики.

Как художник Каразин отличался большой продуктивностью; рисунок его был легок по манере. Помимо этнографических зарисовок, он много давал и иллюстраций в типичных для той поры формах инициалов, заставок, рисунков под оборку текста. За свою артистичность и плодовитость Каразин получил даже кличку «русского Дорэ». Он ловко рисовал гуашью; из его картин мне хорошо запомнилась «Упавшая лошадь в пустыне», которую я видел еще в Третьяковке. Фигура склоненного у тела лошади узбека с печальным лицом запала мне крепко в память.

У меня с Николаем Николаевичем как-то сразу установились хорошие и близкие отношения. Он привлекал своей доступностью, добротой, словоохотливостью. Рассказчик Каразин был замечательный. Он много рассказывал о своих путешествиях и пребывании в Париже и о знакомстве с Дорэ, у которого он учился рисованию. От Каразина я узнал крайне интересные и ценные сведения о методах работы знаменитого французского рисовальщика.

Дорэ всегда работал в содружестве с коллективом квалифицированных мастеров гравюры. Загрунтованные тонким слоем белил, доски раскладывались сразу все вместе на столах мастерской, имевших вид ученических парт. Дорэ наносил на доски рисунок как бы по конвейеру, начиная по порядку с первой доски. Сначала делались только общие пятна мазками кисти, второй раз происходило композиционное построение рисунка, а потом уже производились последние блики кистью белилами. Так заканчивались одновременно все доски, чем достигалось единство техники рисунка, отделки формы и общность типажа. По окончании всей работы Дорэ созывал граверов и предлагал каждому из них выбрать те сюжеты, которые им будут под силу и заинтересуют композицией. К переводу рисунка на дерево многие крупнейшие французские художники вообще не прибегали, нанося сами рисунок на доску сразу же в обратном изображении. Конечно, это была дьявольская работа, требовавшая огромной тренировки. Неизбежно получались часто курьезы: рисунок Дорэ в гравюре выходил нередко обратным, и это порой резко бросалось в глаза.

В редакции «Севера» встречал я и Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка, с которым меня познакомил Каразин. Мамин-Сибиряк всегда ходил в бархатном пиджаке, на голове его красо-

валась неизменная серая барашковая шапка, в зубах постоянно торчала трубка. Ласковый, с удивительными мягкими и добрыми глазами, он рассказывал нам о своем житье на Урале.

Среди моих гравюр, помещенных в «Севере», лучшей я считаю «Ночлежники на Хитровом рынке в Москве» (1892),— в этой картине В. Маковского на первом плане изображен опустившийся художник Саврасов; затем «Швейцар» (1893) с картины того же Маковского — вещь, которую я очень любил; далее премированная «Битва под Елисаветполем. Атака нижегородцев» (1893) с батальной картины Рубо, автора «Севастопольской панорамы» (я получил за нее вторую премию), и «Политики» с картины В. Маковского (1894).

Во «Всемирной иллюстрации» я стал сотрудничать через три года после приезда из Москвы, когда, наконец, была напечатана отвергнутая раньше моя гравюра «Рыбачки». Редакция поместила ее в 1893 году с анонсом, что это очень интересная ксилография.

Граверной работы во «Всемирной иллюстрации» было немного, так как журнал большую часть иллюстраций давал цинкографским способом; он один из первых перешел целиком на фотомеханические процессы воспроизведения.

«Всемирная иллюстрация» субсидировалась правительством и имела собственную типографию с прекрасным цинкографским оборудованием; тираж ее был ограничен небольшим числом подписчиков.

В прошлом этот журнал имел славную историю. Основатель «Всемирной иллюстрации» Герман Гоппе был передовым издателем. Когда-то он выпускал журнал «Модный магазин», имевший шумный успех как первый русский журнал мод, а также журнал «Огонек». «Всемирную иллюстрацию» Гоппе поставил богато: журнал умело откликался на все новости жизни и выходил по типу богатых заграничных иллюстрированных изданий. При «Всемирной иллюстрации» Гоппе организовал по примеру Парижа специальную граверную мастерскую; она включала большое количество граверов и обслуживала своей продукцией до введения цинкографии почти все журналы Петербурга. Заведовал граверной известный Дамюллер. Я помню, что в юбилейном номере журнала, посвященном двадцатипятилетию «Всемирной иллюстрации», были помещены шаржи на всех работавших у Гоппе граверов.

Издателем «Всемирной иллюстрации» в мое время был брат Германа Гоппе — Эдуард. Он также был энергичным работником и исключительно корректным по отношению к сотрудникам: я никогда не видел его рассерженным или хотя бы в какой-нибудь мере неделикатным..

Политики. С картины В. Е. Маковского

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

Монопольным портретистом во «Всемирной иллюстрации» при мне был Карл Брож. Он выполнял свои рисунки на корнпапире и на бумаге «ангерер» для факсимальной передачи цинкографией. Изредка делал для журнала гравюрные портреты и Матэ.

Мне поручали специальные работы, право на воспроизведение которых поступало в исключительное пользование редакции. Из наиболее сложных гравюр моих здесь были напечатаны премированная «Не пущу» (1894) с картины В. Маковского и «Митрополит Филипп» (1895) В. Симова.

При мне гравировали для «Всемирной иллюстрации» Хелмицкий и Зубчанинов. Поляк по национальности, Хелмицкий ранее работал в варшавской политипажне и в совершенстве овладел техникой резьбы мелких гравюр. Он держался по-аристократически, всегда был отлично одет и разговаривал со всеми свысока. Старик Зубчанинов, ученик Серякова, все время брюзжал и, кстати или некстати, постоянно жаловался на современную гравюру; по его мнению, она катилась в пропасть. Матэ он прямо-таки ненавидел. А когда появился в редакции я, совсем еще молодой мастер, и Брож представил меня Зубчанинову, он сказал мне брезгливо:

— Еще одно недоразумение...

Я нашелся и сразу же резко ответил ему:

— Да, недоразумение. Но вы много недоразумений не хотите замечать под старость лет... А ведь всякому овощу свое время...

Зубчанинов был неплохим мастером, хотя и несколько суховатым; он мнил себя великим художником, а таковым никогда, в сущности, не был. Зато он великолепно умел устраивать свои материальные дела. За время моего пребывания в Петербурге Зубчанинов постепенно сошел на нет.

Вообще надо сказать, что многие петербургские граверы относились ко мне недружелюбно и смотрели на меня с завистью, как на человека, неизвестно откуда взявшегося и сразу же сделавшегося популярным.

Граверы Петербурга жили вразброд, не имея никакого профессионального объединения. Конкуренция между ними носила прямо-таки зоологический характер. Чтобы урвать себе место в жизни, люди эти устраивали друг с другом настоящие волчьи свалки.

Из литературно-художественных встреч в редакциях запомнились мне два лица — беллетрист Иероним Ясинский и художник Андрей Рябушкин.

С Ясинским я был знаком мало, но уж очень меня, да и всех остальных, поражала его громадная голова, всегда взлохмачен-

ная. Ходил он трепаный и грязный, и я редко встречал подобный тип литератора.

Андрей Рябушкин производил на меня необычайно симпатичное впечатление своей деликатностью. Средних лет, чуть рыжеватый, с задумчивыми глазами, он был чрезвычайно скромен. Глядя на его кроткий облик, сразу же думалось, что этот человек переживает какую-то сложную душевную драму.

В беседах со мной Рябушкин все допытывался, не встречал ли я в Москве его брата или не слышал ли чего-либо о нем. А жизнь его брата, по стечению обстоятельств, была мне хорошо ведома. И в очень осторожной форме пришлось мне рассказать Рябушкину печальную историю судьбы его младшего брата, тоже художника. Он работал у меня в мастерской, в Москве, и одно время даже жил на моей квартире. Делал он тогда рисунки к поминанию священника Бухарева. В быту был молодой Рябушкин застенчив, не от мира сего. Он страшно тосковал и подолгу пропадал, скитаясь в московских трущобах. Однажды мне сообщили, что его нашли убитым в одном из публичных домов на Трубной площади.

На Андрея этот рассказ произвел самое тяжелое впечатление, и после этого он стал еще задумчивее и сдержаннее в словах.

Рябушкин в то время очень много работал как иллюстратор. В погоне за куском хлеба он рисовал для «Нивы» и «Исторического вестника». Ему покровительствовал археолог Солнцев, а также Матэ, у которого он работал по гравюре.

Как иллюстратор Рябушкин сейчас известен сравнительно мало. А между тем этот замечательный художник давал иногда прекрасные рисунки. Во «Всемирной иллюстрации» я хорошо помню его «Альбом былинных богатырей», «Песенка спета», «Сидение царя Михаила Федоровича в его государевой палате». Я считаю себя счастливым, что мне пришлось награвировать несколько вещей Рябушкина: «Алешу Поповича» (1895) и «Христосование царя Михаила Феодоровича с боярами в Успенском соборе» (1895).

В журнале «Родина» я работал поневоле. Ввиду того, что мои братья Павел и Александр учились у меня на дому гравированию, приходилось думать о привлечении их в журналы, чтобы они на практике могли приучиться к требованиям редакций. Скрепя сердце отправился я в «Родину».

В редакции меня приняли с распростертыми объятиями и сразу же надавали массу работы. Я взял заказы для передачи братьям.

В отличие от остальных журналов, «Родина» была очень безразлична к качеству гравюр. Достоинства ксилографий не подвергались редакцией никакой оценке. Вот уж действительно было

место, где осуществлялся на практике афоризм из «Горя от ума»: «Числом поболее, ценою подешевле».

Доски нам выдавались размером в 63 квадратных дюйма, а плата за гравирование была установлена в 30 копеек за дюйм; вся работа, таким образом, оценивалась в 18 рублей 90 копеек: В других же редакциях платили за дюйм 60 и 90 копеек, даже 1 рубль. Но «Родина» ничем не смущалась,— лишь бы было нарезано. И не зря же мы называли этот журнал «Уродина».

Ну и жарили же мы для «Уродины» наши деревяжки! Иногда ухитрялись резать доску почти за один день.

«Родина» давала в каждом номере шесть гравюр, и подсобный заработок в этом журнале тянул работать в ней почти всех петербургских граверов.

Глядя на мои гравюры в «Уродине», многие товарищи по работе только плечами пожимали, как это я быстро съехал. Мне пришлось, в целях поддержания чести своего имени, прибегнуть к псевдонимам: Александров, Николаев и какие-то еще другие. А резали-то эти доски мои начинающие братья.

Маркс, запрещавший мне работать где бы то ни было, кроме «Нивы», не раз говорил мне:

— Это что, Павлов? Опять ваша фамилия в «Родине»?

— Нет, Адольф Федорович,— отвечал я,— там не мои гравюры, а моих братьев.

Издателем «Родины» был Альвин Андреевич Каспари. Полный, жирный, среднего роста человек, с черными баками, он на вид казался скромником, но сообразительность так и сказывалась во всем. Право на издание журнала Каспари приобрел на средства своей жены, содержательницы публичного дома. Очевидно, согласно вкусам почтеннейшей супруги он и печатал свою «Родину» на бумаге нежнорозового цвета.

Надо отдать справедливость Каспари: он по-своему умело вел дело. Журнал его имел большой доход и конкурировал с «Нивой». Выручали, конечно, те же премии. В Петербурге ходило стихотворение, специально посвященное Каспари, которое мне сохранила литературовед М. Н. Кубикова:

Прочел я «Родины» последний нумер
И от восторга чуть было не умер.
Не знаю, похвальбы с чего начать:
Статьи прекрасны, дивная печать,
А премий разных чуть не десять дюжин.
Такой журнал, серьезно, очень нужен.
Один бы дал издателю совет
Я как подписчик старый с давних лет:
Накиньте премию еще, Каспари,
И разошлите по пиджачной паре!

Перед моим отъездом в Москву ведение дела журнала Каспари передал своему сыну Николаю Альвиновичу, с которым мне пришлось встречаться и позднее.

Из всех журналов «Родина» являлась сугубо мещанским и обывательским изданием; литературная и художественная часть его была низкого и часто самого пошлого качества. Из редакционных нравов приведу один пример.

Оценивал рукопись Каспари на вес. Держа ее на ладони правой руки, он говорил автору:

— А, знаете, это тянет. Даю за все двадцать рублей.

И это не анекдот. Подобные процедуры я наблюдал неоднократно сам.

Главным литературным заправилой в «Родине» был Красницкий — неугомонный автор стоверстных романов, ошеломлявших своей неистощимой и вздорной фантазией читательские умы.

В начале 1894 года я решил во что бы то ни стало добиваться работы в «Ниве». «Нива» была самым солидным и материально обеспеченным иллюстрированным журналом. Издавал ее Адольф Федорович Маркс, человек степенный и серьезный, педант, отличный предприниматель, наживший на этом журнале огромнейшее состояние. Маркс был издателем исключительного трудолюбия и работоспособности; дни и ночи безвыходно он проводил в редакции, следя за малейшими деталями дела, и внимательно изучал читательские требования. Приехав из Германии в Россию, Маркс служил приказчиком у Вольфа, но мечта о собственном издательском предприятии не покидала его ни на минуту. Он задумал издавать иллюстрированный семейный журнал. Так появилась наша русская «Нива».

В отличие от остальных петербургских журналов, «Нива» была поставлена очень культурно, приложения к ней давали читателю ценный литературный материал. К каждому номеру журнала Маркс прилагал по одной книге полного собрания сочинений классиков и лучших писателей современности. Выписывая «Ниву», подписчик составлял себе целую библиотеку выдающихся произведений русской и мировой литературы. Распространяя эти книги в тираже более ста тысяч экземпляров, Маркс способствовал пропагандированию классической литературы и воспитанию художественного вкуса публики.

«Нива» печаталась на специальной бумаге, изготовлявшейся на фабрике Печаткина, и имела приятную внешность; журнал выпускался в собственной типографии, печать всегда была чистой. Редакция работала, как часы,— случаев задержки выпуска журнала не бывало.

Успех и прибыльность журнала давали возможность Марксу организовать и книгоиздательскую деятельность. Покупая собра-

ния сочинений и отдельные произведения для журнала и приложений, он стал печатать их и специальными изданиями.

Подбор сотрудников в «Ниве» был хороший. У Маркса работало немало крупных деятелей литературы и искусства. Не боялся он и начинающих талантов: у него, например, в мое время в качестве художественного критика выступал молодой Храбров (Игорь Грабарь).

Редакция «Нивы» помещалась на Большой Морской улице и занимала великолепный дом. По длинному коридору направо располагался кабинет заведующего редакцией, рядом с ним комната редактора и в конце — огромный кабинет самого Маркса. По левую сторону находились контора и подсобные помещения.

Я явился в «Ниву», отнюдь не предвидя всех трудностей зачисления в сотрудники.

Заведовал редакцией журнала Юлий Осипович Грюнберг, очень корректный, милый, опытный и честнейший издательский работник, безмерно любивший свое дело и буквально сгоревший на нем.

Я объяснил Грюнбергу причину своего визита в редакцию. Он посмотрел на меня с улыбкой и покачал головой:

— Очень рано, молодой человек, желаете сотрудничать у нас. Мы имеем полный штат граверов и в услугах со стороны не нуждаемся. Вот если бы работа была выдающаяся,— о, тогда, конечно, ради исключительного случая мы бы дали заказ.

Я попытался сослаться на окончание мною граверных классов Общества поощрения художеств с медалями за работы, неоднократными премиями, но Грюнберг неумолимо ответил мне:

— О, это все еще очень, очень мало!

Тогда я решил вести переговоры непосредственно с самим Марксом. Расспросивши подробно у служителей, как выглядит их хозяин, я на следующий же день пошел в редакцию ловить Маркса. Узнав по описанию проходившего по коридору владельца журнала, я остановил его и сказал:

— Не вы будете господин Маркс?

— Да, я,— ответил он.— Что вы хотите?

Маркс говорил с типичным немецким акцентом, коверкая русскую речь.

Я повторил свое предложение почти в тех же словах, что и ранее Грюнбергу.

Маркс твердо отказал мне.

— Вы слишком молоды... Работать у нас вы не можете,— ответил он с обычным своим акцентом.— В «Ниве» работают только заслуженные граверы. В вашей помощи я не нуждаюсь.

Я все же решил упрямо добиваться своего. Ежедневно приходя в редакцию, я приставал к Марксу в коридорах и на ходу

доказывал, что я безусловно могу работать в его журнале. Он не прогонял меня, но говорил каждый раз одно и то же:

— Вы слишком самонадеянны, молодой человек.

В конце концов упорные встречи и настойчивые разговоры возымели свое действие, и Маркс сказал мне:

— А знаете, молодой человек, мне начинает нравиться ваша настойчивость! Пожалуйте в мой кабинет, и будем выяснять, что вы умеете и что вы хотите делать.

Кабинет Маркса весь был завешан картинами, заставлен свертками бумаги, корректур; всюду грудами лежали книги и журналы. В этой обстановке я по-настоящему рассмотрел внешность Адольфа Федоровича. Высокий, стройный, крепкий старик, с длинной седой бородой и большими глазами, в очках, он напоминал мне какого-то апостола. Скромно, но чисто одетый, Маркс держался с глубоким сознанием собственного достоинства.

Я развернул оттиски своих гравюр и показал их насторожившемуся издателю. Маркс, тщательно рассмотрев их, спокойно сказал мне, что они ничего не стоят.

Ответ Маркса меня ошеломил, но сдаваться сразу мне все же не хотелось. Я решился итти на последнее: предложил суровому издателю сделать для пробы гравюру с картины В. Маковского «На толкучем рынке в Москве», с тем что если она не понравится, то мы разойдемся. Маркс согласился; на том мы и порешили; он сделал распоряжение Грюнбергу о выдаче мне доски.

Возился я с этой гравюрой два с половиной месяца; в формате на две страницы журнала, с массой деталей, она была очень сложной. Но работал я не жалея сил и с каким-то творческим остервенением; перед моими глазами то и дело вставала фигура строгого короля издателей, который будет решать мою участь. Здесь был вопрос чести.

Маковский нашел оттиск моей гравюры удачным и написал о своем одобрении. Владимир Егорович уже вполне доверял мне и считал меня лучшим интерпретатором своих картин. Несмотря на его отзыв, я пошел в «Ниву» не без волнения.

Порядок приема посетителей в редакции был таков, что вначале я должен был обратиться к заведующему редакцией, и тот уже докладывал, если находил нужным, Марксу.

На этот раз Грюнберг сам полюбопытствовал узнать, что я принес, и попросил показать гравюру. Он с интересом разглядывал мой оттиск.

— Откровенно говоря, господин Павлов,— сказал он мне,— я не ожидал, что вы справитесь с этой работой. Я полагал, что вы определенно провалитесь. Сейчас я доложу о вас Адольфу Федоровичу.

В кабинете Маркса мне пришлось ждать с полчаса, пока он не закончил своих дел.

— А ну, покажите мне, что вы тут наделали? — обратился ко мне Маркс, освободившись.

Пока я развертывал оттиск, Маркс через очки наблюдал за мной. Потом он взял свою громаднейшую лупу и стал рассматривать гравюру. Смотрел он ее бесконечно долго, как бы нарочно испытывая мое терпение. В душе я злился: неужели, в самом деле, так и не будет конца моим испытаниям?

Наконец Маркс приступил к высказыванию своего мнения:

— Вот у вас, господин Павлов, тут нехорошо... тут тоже нехорошо... и тут нехорошо... и вот тут нехорошо...

Я стоял совсем красный и готов был расплакаться. Да, теперь уже ясно — все пошло прахом!

А Маркс в это время продолжал:

— Но вот тут — очень недурно.... и тут недурно... и вот тут недурно... и тут недурно... Вообще я у вас возьму эту гравюру. Но вы должны учиться и учиться. Я буду сам следить за вами. Ваши гравюры я буду сам принимать. Скажите, что вы предполагаете делать дальше?

В голове моей давно уже возникла мысль предложить Марксу издавать специальные номера «Нивы», посвященные крупным художникам; здесь должны быть очерк о жизни и творчестве мастера и большое количество репродукций с его произведений.

Чуткий издатель сразу же ухватился за мою идею.

— Вы дали мне хорошую мысль. Но вы и начнете эту работу. Я знаю, вы очень любите Маковского... Я хочу просить вас обратиться к Маковскому, чтобы он дал право на гравюры с его картин. Сам я платить Маковскому не буду. Я думаю, что Маковский согласится. Ну вот, вы и получаете от меня первый заказ!

И Маркс при это улыбнулся.

С радостью согласившись на такой большой заказ, я пообещал Марксу немедленно съездить к Владимиру Егоровичу. Маковский легко согласился предоставить права на воспроизведение, пожелал успеха и сказал, что он с удовольствием поможет мне в моей работе, так как я еще никогда не портил его вещей.

Договариваясь об условиях, Маркс оказался расчетливым и умным хозяином, а не грошевиком, каковыми являлось большинство хозяев тогдашних журналов. Маркс сказал мне, что гравирование картин Маковского для специального номера «Нивы» он считает очень сложным делом, поэтому срок для исполнения он дает, какой я назначу сам, а платить он мне будет вдвое против цен, какие у него получают все граверы. Но, добавил Маркс, он будет исключительно строг в оценке моих ксилографий: работа должна быть выполнена безукоризненно, и он безжалостно будет

браковать доски, если найдет их плохими. Я учтиво поклонился и ответил, что моя обязанность выполнить порученную работу как можно лучше.

— Отправляйтесь к Грюнбергу и сообщите ему о моем с вами разговоре,— и Маркс тепло пожал мне руку.

— Ну, поздравляю вас со вступлением к нам в сотрудники,— сказал мне Юлий Осипович, после того как я передал ему о беседе с Марксом.— Начнем теперь вместе работать. Но, право, я никак не думал, что будет такой хороший результат.

Получив от Маковского около сорока фотографий с его картин, я привез их в «Ниву»; Маркс одобрил для гравирования двадцать снимков и передал мне.

Работа по гравированию Маковского заняла у меня около года. Сдавал я свои доски постепенно, по мере выполнения, и Маркс сам досконально просматривал каждую из них с помощью своей неизменной гигантской лупы. К счастью, поправок и корректур почти не было.

Однажды Маркс сказал мне:

— Вы, Павлов, очень талантливый гравер, но вы не имеете школы. Когда вы кончите работу, я пошлю вас за границу. У вас очень трепаная манера. Правда, в ней что-то есть свое, но мне это не нравится.

В редакции «Нивы» познакомился я с гравером Ювентином Мультановским, сыном известного в Петербурге профессора-хирурга. Мультановский пять лет занимался гравюрой у Зубчанинова, а по окончании этого учения был послан отцом в Париж, где работал у Паннемакера в продолжение целых семи лет.

Мультановский считался видным гравером, однако страдал общей болезнью ксилографов — запоем. Он был горбат, но, усвоив парижские манеры, все же выглядел джентльменом, в совершенстве владел французским языком, и разговаривать с ним об искусстве, когда он не пил, было очень приятно и интересно. Я почувствовал симпатию к этому человеку. Когда он предложил мне начать совместную работу, я легко согласился. Мы договорились обо всем сразу, и вот на страницах «Нивы» стали появляться под гравюрами подписи: гравировали Мультановский и Павлов.

Мультановский был очень способным и смелым гравером. Главной его работой, благодаря которой он попал в сотрудники «Нивы», был портрет Александра III. Для ускорения своих гравюр он вводил технику так называемого «велосипеда» (зубчатый инструмент). Этот инструмент был изобретен французами вместо гравировальной машины, и Ювентин, несомненно, вывез его из Парижа. Эскизно гравируя рисунок и намечая планы «велосипедом», он затем резал доску штихелями. Малоопытный гравер не

всегда мог определить, что здесь имело место использование подобного инструмента. Но Мультановский все же работал медленно. Делая со мной гравюры для номера Маковского, он обычно тратил на доску до двух недель, я же управлялся иногда и в пять дней и не знал никаких «велосипедов».

Маркс предупреждал меня о Мультановском, что это очень непостоянный и вздорный человек, в особенности, когда выпьет; Адольф Федорович вообще не советовал мне иметь с ним дела. Но наше объединение было уже совершившимся фактом, и Маркс вынужден был давать нам совместную работу, тем более, что мы считались в Петербурге лучшими граверами.

Компания с Мультановским, к счастью, продолжалась недолго. Случай помог нам разойтись.

Как-то весной возвращались мы вместе поздно вечером после прогулки с островов; в это время на Невском был большой разъезд из театров, экипажи двигались вереницей, один за другим, в несколько рядов. Подвыпивший Мультановский всю дорогу бранил отборной руганью Маркса: и он такой и сякой, и немец-то, и прижимщик, и ничего-то в гравюре не понимает. Лошади ехали тихо, почти шагом. С нами поравнялся экипаж. Рассматривая находившихся в нем седоков, я сразу же отвернулся в сторону, чтобы не оказаться замеченным.

— Слушай, Ювентин,— со страхом сказал я Мультановскому,— ведь это Адольф Федорович.

Маркс, оказывается, внимательно прислушивался к нашему разговору, и до его слуха донеслось многое из брани Мультановского.

На следующий день я получаю от Грюнберга срочную записку — немедленно явиться в редакцию.

Я поехал. Юлий Осипович встретил меня неодобрительным покачиванием головы.

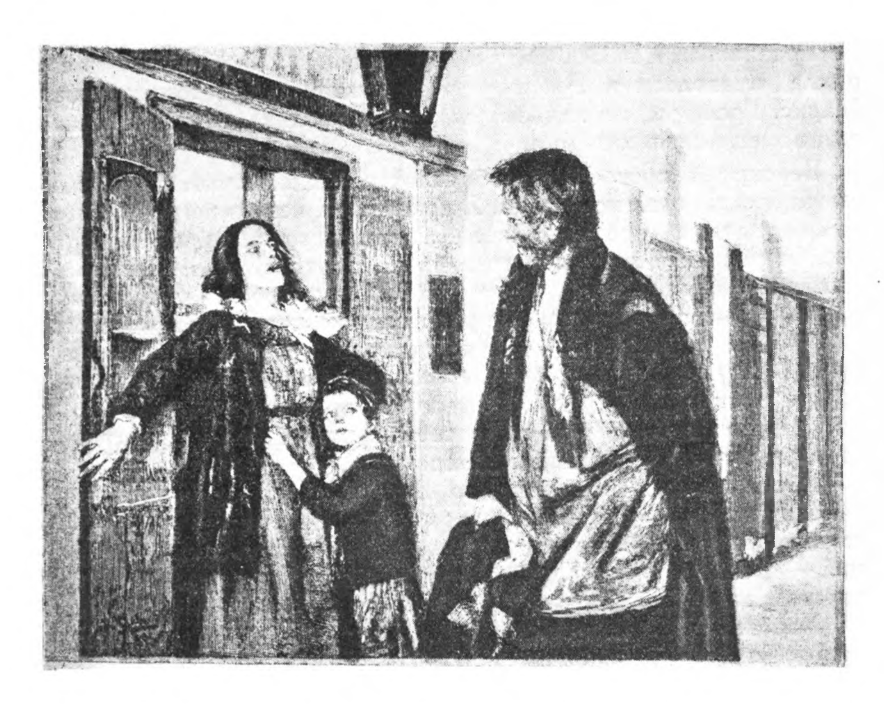
— Ну, сейчас вам будет серьезная головомойка от Адольфа Федоровича.

Меня сразу же направили в кабинет Маркса.

— А, Павлов!— гневно начал Маркс.— Мне-то вы и надобны. Я решительно настаиваю на прекращении знакомства с этим Мультановским. Вы развращаетесь с ним. Впредь вы будете работать для «Нивы» только отдельно, иначе я не буду давать вам никакой работы. Это мое последнее слово.

С тех пор я гравировал Марксу исключительно один, без всяких компаньонов.

Специальный номер «Нивы», посвященный Маковскому, вышел в ноябре 1895 года (это был № 46). В нем помещены были только четыре гравюры, нарезанные Мультановским: этюд, мастерская Маковского и типы Москвы. Остальные шестнадцать



Не пущу! С картины В. Е. Маковского

Гравюра на дереве И. Н. Павлова

гравюр с картин Маковского были мои. Номер получился очень содержательный и богатый и имел большой успех у читающей публики.

Маковский был награвирован мною в лучших его произведениях: «Не пущу!» «Невеста», «На толкучем рынке в Москве», «Оптимист и пессимист», «Игра в карты», «Деспот семьи», «Ворожея», «Девочка с гусями» и другие.

Гравюры, выполненные мною по заказу «Нивы», я считаю лучшими по технике за весь петербургский период моей жизни. Из них наиболее сложными и интересными были: «Запорожец в зимней одежде» Ижакевича (1896), «Каменный век» — фрески В. М. Васнецова в Историческом музее (1896), «Жакерия» с картины Рошгросса (1897), «Утро стрелецкой казни» В. И. Сурикова (1897), «У сапожника» И. С. Козакова (из-за которой и произошел скандал с швейцаром «Поощрилки»), «В скиту» с картины А. Е. Архипова (1899), «Торговец» с акварели И. Е. Репина (1900), «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова (1901), «Шуты императрицы Анны Иоанновны» В. И. Якоби (1903).

Гравировал я в 1900 году и картины В. В. Верещагина из его цикла «Наполеон в России». Верещагину меня рекомендовал Маркс. Гравюры, по личному заказу художника, предполагались для помещения в каталоге.

Верещагин прекрасно разбирался в технике гравирования и сам корректировал мои доски. Я приходил к нему в номер «Северной гостиницы» против Николаевского вокзала. Образ Верещагина я раньше всегда представлял по портрету Жемчужникова, выжженному иглой по дереву (он был в то время выставлен в Третьяковке). Верещагин мне рисовался человеком высокого роста, с небольшой головой. Но в действительности Василий Васильевич был невелик ростом. Серьезный, живой, общительный, редкой культуры, Верещагин, говорил красочно, убедительно и вдохновенно и нанизывал слова свои, словно бисер на нитку. Работал я для него с большим интересом.

Доски были собственностью Василия Васильевича, из них Маркс упросил Верещагина разрешить напечатать в «Ниве» четыре гравюры. Это были: «Дурные вести из Франции», «Не замай — дай подойти», «Пробиваться или отступать» и «Возвращение из Петровского дворца».

Хорошо оплачивая своих постоянных сотрудников, Маркс не любил их совместительства и требовал монопольного участия в его журнале. Он неоднократно мне заявлял об этом, когда я в 1896 и 1897 годах обслуживал своими гравюрами почти все основные иллюстрированные журналы Петербурга. Но далеко не каждый из нас выдерживал педантичность Маркса и его вмешательство в творческую работу художника. Примиряли, конечно, высокая оплата и популярность «Нивы» в публике.

Пожалуй, одним из главных критериев в оценке Марксом гравюры являлась техническая точность линий. Я представлял себе, что если, по его мнению, в одном квадратном дюйме уложится сто линий, то гравюра безусловно хороша, если же в дюйме окажется девяносто девять или сто одна линия, которые он замечал через свою лупу, то гравюра никуда не годилась.

Маркс снабжал нас отличными досками, которые изготовляли для него бывшие граверы Уро и Яненко, перешедшие к нему на столярную работу. На задней стороне досок стояли их клейма. До этих мастеров доски Марксу приготовлял старик Вагнер, когда-то работавший на Серякова. В мое время Вагнер уже не мог за старостью полностью обслужить Маркса. А доски Вагнера были изумительной отделки и никогда не ломались по склейке.

Техническая культура доски имела для всех нас огромное значение и очень облегчала работу. В Москве отличные доски изготовляла семья Тарицыных (отец и двое сыновей). После Тарицыных более или менее удовлетворительные доски делал Сидо-

рин-отец; но впоследствии он исхалтурился: доски его стали ненадежными, трескались и ломались в печати.

Как-то ночью я получил из «Нивы» спешную телеграмму с предложением немедленно приехать в редакцию. Мы с женой перепугались. Был двенадцатый час ночи. От Удельной, где я жил, надо было тащиться на извозчике более десяти верст. Но так как Маркс зря никогда не вызывал, я решил выполнить его предписание.

Приехав в редакцию в четыре часа утра, я был встречен швейцаром, который сказал мне, что меня уже давно дожидаются.

Едва я переступил порог кабинета издателя, как Маркс налетел на меня с криком:

— Что вы, Павлов, делаете? Вы рисовали на оттисках, вы меня обманывали!

От такой неожиданности, да еще после ночной поездки, я страшно опешил.

— Я не понимаю, Адольф Федорович, в чем тут дело? — отвечал я.— Где я рисовал? Почему обман?

В кабинете находился и брат Маркса, Рудольф Федорович, заведующий типографией издательства.

Маркс взял со стола оттиск и стал размахивать передо мною:

— Вот вы здесь рисовали!.. и здесь тоже рисовали!.. и здесь рисовали!..

Видя, что возникло явное недоразумение, я решил дать бой.

— Заверяю вас, господа, что на моем оттиске кроме типографской краски ничего нет,— уже совершенно спокойно сказал я.— Дайте мне краску и бумагу, и я сделаю при вас же новый оттиск. Вы убедитесь, что вы не правы.

Крамольная гравюра эта была «Боярыней Морозовой» с картины В. И. Сурикова; нарезанная в размер страницы журнала, она выглядела очень размельченной в деталях и стоила мне страшного напряжения при резьбе.

Маркс попросил брата привезти из типографии краски и бумаги. С помощью ножа из слоновой кости, который лежал на столе у Маркса, я приступил к печатанию нового оттиска. Краску я разбивал рукою, которая заменяла мне валик, и через полчаса оттиск был готов. Он вышел наславу, что не всегда удается даже при организованном тискании.

— Ну, Адольф Федорович, теперь укажите мне, какие места здесь мною нарисованы?

Маркс стал сравнивать оба оттиска и заметил полную их тождественность. Не веря своим глазам, он еще несколько раз повертел мои гравюры, то и дело приближая их к своей лупе. Убедившись, что он попал впросак, Маркс затопал ногами и стал

кричать что-то по-немецки на брата. Тот склонил голову и молчал. В заключение же всего я услышал из уст Маркса русскую ругань:

— Пошел вон, дурак!

Рудольф Федорович, как пробка, вылетел из кабинета, и мы с Марксом остались в ночной тишине один на один.

— Ради бога, извините меня за беспокойство,— сказал он учтиво и все еще волнуясь.— Я напрасно вызвал вас ночью, но я боялся задержать номер. Вы совершенно правы, ваша гравюра будет печататься прекрасно.

Маркс вынул из ящика письменного стола двести рублей банковыми билетами и передал их мне.

— Ради бога, извините меня за беспокойство,— продолжал он, делая какие-то нервные движения руками.— Вы поезжайте домой и, пожалуйста, не волнуйтесь.

После этого происшествия он очень благоволил ко мне и решил осуществить свое намерение о посылке меня за границу. Мы уже договорились с ним и об условиях: он будет платить мне две тысячи рублей в год с тем, что все работы, которые я исполню, будут печататься только на страницах «Нивы». Оказывая мне такую услугу, Маркс, конечно, делал это не без расчета: подобным фактом он закрепил бы меня на веки вечные. Так он поступал и с писателями, закабалив, например, Чехова. План поездки предполагал, что год я непременно должен пробыть в Берлине в мастерской Бонга; последнего Маркс уже предупредил специальным письмом. На мои настойчивые просьбы о Париже Маркс отвечал, что Париж не уйдет и что главное — надо научиться аккуратности и пройти немецкую школу.

Поездка, однако, расстроилась из-за тяжелой душевной болезни моего брата Павла, которого я не мог тогда оставить без забот и надзора, решив спасти его жизнь.

Вспоминая сейчас о Марксе, я хочу сказать несколько слов об отношениях его к Сытину. Сытин частенько наезжал в Петербург и покупал у Маркса использованные гальваноклише («Нива», как правило, все иллюстрации печатала с гальвано).

В один из наездов московского издателя Маркс сказал мне:

— Вы знаете, Павлов, был Сытин... Он очень опасный человек!

В чем тут было дело, я тогда не понимал. Впоследствии в редакции «Нивы» мне рассказали, что Сытин приезжал со специальной целью предложить Марксу объединиться и быть монополистами в книжном деле. Но самолюбие Маркса было сильно задето возможностью такого «мезальянса».

Предчувствия издателя «Нивы» все же сбылись: после смер-

Весна. Большая Якиманка
Цветная гравюра на линолеуме из серии
«Старая Москва» И. Н. Павлова

ги Маркса его вдова при содействии Руманова соединила свое дело с сытинским. В новой акционерной компании в 1916 году большинство акций Маркса попало в руки Сытина.

В 1899 году я был привлечен к сотрудничеству редакцией журнала «Искусство и художественная промышленность». Редактор журнала Н. П. Собко знал меня еще по Обществу поощрения художеств. В этом издании были напечатаны мои гравюры с картин: «Благовещение» М. В. Нестерова, «Крестный ход» И. М. Прянишникова и «На каторге» Зарина. Но основной интерес работы в этом ценном новом художественном журнале заключался в предоставлении мне поездок в Псков для гравирования старой иконописи. Поездки в Псков сыграли важную роль для моего дальнейшего развития.

В Пскове, правда, я бывал и раньше. У меня на квартире в Удельной жил художник Эдуард Муйжель, учившийся у Штиглица. Мы с ним были близки; рассказывая о своем родном городе, Муйжель давно приглашал меня поехать в Псков с целью посмотреть старину, а заодно познакомиться с его семьей. Выбрав свободное от работы в издательствах время, совпавшее с каникулами Эдуарда, я поехал в Псков.

Псков очаровал меня, но первые дни все время отнимала необходимость общения с семьей Муйжелей — матерью и младшим сыном Виктором. Мать Муйжелей была аристократкой по происхождению. Отец ее, Петрусевич, был выслан царским правительством в Сибирь за участие в польском восстании. Единственной привилегией, которой дали воспользоваться ему, владельцу крупного конского завода в Польше, оказались собственные рысистые лошади, на которых он и отправился в далекую ссылку. Дочь свою Петрусевич оставил в Пскове у близких знакомых. Здесь она вышла замуж за русского околоточного. Отец, узнав об этом, проклял дочь. По окончании ссылки Петрусевич вернулся в Россию и поселился в Пскове, не принимая дочь до тех пор, пока у нее не родился второй сын Виктор. В Викторе он почуял свою польскую аристократическую кровь, и это заставило его примириться с дочерью. Зять, конечно, попрежнему не допускался даже до порога.

В матери Муйжелей чувствовалась типичная полька из шляхты. Аккуратная, льстивая, она была деспотичным человеком, но до безумия любила своих детей, особенно Виктора. Тогда это был еще только Витька; он начал службу в псковском земстве. Виктор был сухой, как палка, молодой человек, носил всегда пенсне. Он мечтал о писательской карьере, что впоследствии и осуществилось.

Вечерами он читал нам свои произведения и очень хотел услышать мое мнение. Я говорил ему без всяких обиняков:

— Это не писательство, а статистика!

Виктор глубоко возмущался безапелляционностью моих оценок и говорил мне, что я ничего не смыслю в литературе. А я отвечал:

— Я и не претендую на писательство, но почитывал и Гоголя, и Тургенева, и еще кое-кого из настоящей литературы!

Позднее Виктор путем серьезной работы добился хороших результатов, и рассказы его имели успех.

Несмотря на наши разногласия, Виктор все же охотно согласился быть моим руководителем по осмотру Пскова и выполнил это дело превосходно. Как земский работник и краевед, он отлично знал город и обратил мое внимание на все существенное в его архитектурных памятниках.

Величественные каменные стены псковского кремля, башни, колокольни, церкви и соборы врезались мне в память с необычайной силой. В моей душе загорелось чувство восторга от поэтической прелести архитектурного пейзажа и старины, так глубоко меня волновавших.

К сожалению, постоянная занятость срочными заказами в редакциях не позволила мне осуществить мою мечту о передаче архитектурного пейзажа Пскова в гравюрах. Да и сам я считал себя еще слабым для выполнения этой задачи. И только позднее, уже в Москве, я вернулся к этой старой мечте и внимательно стал изучать городские пейзажи провинции и второй столицы. Тема архитектурного пейзажа заняла центральное место в моем творчестве.

Из псковских впечатлений особенно запомнился мне осмотр Гремячей башни. Забравшись с Виктором на ее вершину, я увидел там несчетное множество кошачьих скелетов. Оказывается, на башне было кладбище этих домашних животных, и от движения и гула ветра по костям башня издавала звуки и как бы «гремела».

Моя поездка в Псков от редакции «Искусства и художественной промышленности» была уже официальной. Я ехал как корреспондент журнала, с большими полномочиями; бумаги мои были подписаны самим обер-прокурором святейшего синода К. П. Победоносцевым, грозой русского духовенства. Собко добился от Победоносцева предписания церковному начальству Пскова, чтобы мне были показаны все ценности в ризницах, куда обычно смертный человек не подпускался и на выстрел.

Моей задачей было заснять церковные ценности для гравюрного воспроизведения в журнале. Я приехал в Псков с фотоаппаратом, специально купленным мною. Я быстро освоил технику съемки и позднее не раз обходился без помощи фотографа-профессионала.

Приезд мой вызвал переполох среди духовных лиц, руководивших псковской епархией. Пастыри православной церкви ставили мне всяческие рогатки и пытались было противодействовать моему осмотру святынь, но я немедленно вынимал предписание Победоносцева, и магическая бумажка решала все дело.

Я был допущен в самое святая святых псковского церковного быта. Прежде всего я познакомился с настоятелем Троицкого собора ключарем Поповым, который и давал мне объяснения о храме. Но выспренние рассказы отца-настоятеля меня мало тронули, я стремился поскорее познакомиться с непосредственными объектами старого искусства.

В одном из углов собора я увидел большой деревянный ларь с громадной сургучной красной печатью. Спрашиваю ключаря, что это такое.

— Это мощи преподобного Довмонта, основателя города Пскова,— смиренно сказал Попов.

На мой вопрос, почему же тут все-таки печать, Попов ответил скороговоркой:

— Не могу знать! Опечатано по распоряжению святейшего синода.

В дальнейшем мне объяснили, что мощей в ларе давным-давно уже нет: они были выкрадены и проданы старообрядцам, так как преподобный Довмонт был причислен к лику святых до Никона.

Попов просил обратить мое внимание на какой-то исключительный подсвечник, говоря, что это пожертвование святой Ольги. Но эта легенда меня не тронула, и я не включил сей высокий предмет в число экспонатов, предназначенных для засъемки.

Мне бросились в глаза изумительная иконопись и богатая отделка всего иконостаса. Попов усиленно подчеркивал мне, что это все реставрировано усердием прихожан и псковского купечества. Но я уже знал из разговоров у Муйжелей, что вся реставрация собора — сплошной суррогат и от старых икон тут не осталось и следа. «Реставраторы» просто-напросто срезали верхнюю половину дерева, где была древняя иконопись, накладывали новую и подделывали свою живопись под древние краски. В этом также чувствовалась рука проворных старообрядцев, которые таким образом присваивали подлинники.

Рассказов о святынях собора ходило вообще множество, и один из них мне запомнился как-то особенно. С мощами Довмонта не везло. Однажды на них сверху обрушилось паникадило, и святому отшибло ухо. Сия принадлежность мощей была заключена в особый ковчежец. Но и эта реликвия исчезла: старый дьякон собора ухитрился продать ее старообрядцам, по словам

Муйжеля, за 75 тысяч рублей. Заработанные денежки были им положены в какую-то банкирскую контору. Когда же эта контора прогорела, дьякон, узнав о погибших своих капиталах, сошел с ума.

Дальнейшее мое ознакомление со «святынями» все нагляднее убеждало меня в наличии целой системы обмана. Закулисная сторона церкви предстала передо мной во всей своей обнаруженности и раз и навсегда сделала меня безбожником.

Мне предстояло заснять вновь открытые археологом Сусловым фрески Спасо-Мирожского монастыря. Войдя в соборную церковь, я проникся мистическим настроением. Из маленьких окон собора с большой высоты лился скудный свет, и сквозь дневной сумрак на стенах выявлялась чисто врубелевская живопись. Гаммы цвета и теней напоминали мне врубелевского «Демона», которого я недавно видел на выставке в Петербурге.

Я решил во что бы то ни стало заснять эти фрески. Со мной были замечательные ортохроматические пластинки, позволявшие снимать при абсолютной темноте и чуть ли не при любой выдержке. Я забирался на леса и устанавливал объектив, наводя его на фокус при помощи восковой свечки. В таком положении я оставлял свой аппарат часа на два, а сам уходил в гости к Эдуарду пить чай. Все снимки, сделанные подобным способом, удались блестяще.

Засняв фрески, я поехал под Псков, в Спасо-Ивановский монастырь.

Меня принимала в парадных покоях сама матушка-игуменья, в миру бывшая княжна Трубецкая. Она сидела за большим столом, а вокруг нее стояли молоденькие послушницы. Были они необычайной миловидности, и я не удержался, чтобы не пококетничать с этими затворницами.

По окончании официального разговора была вызвана мать-казначейша.

— Покажите этому молодому человеку,— обратилась к ней игуменья,— все наши сокровища из ризниц. Он приехал к нам по поручению Константина Петровича. И проведите его кратчайшим путем.

Шествуя по коридору, я увидел неожиданную картину: на гладкой стене, вверху, были прикреплены две огромные, сложной конструкции, лейки. Смысл этих леек мне стал понятен только позднее.

Сокровища ризниц оказались исключительно богатыми. Меня особенно заинтересовало и поразило совпадение на вышивках художественной отделки всяких херувимов и серафимов с тем, что я видел на картинах Васнецова. Казначейша мне сказала,

что вышивала воздухи сама супруга Дмитрия Донского, основателя монастыря.

В храме монастыря мой взор приковала прежде всего громадной величины икона Спаса-мироточивого. «Чудотворность» ее заключалась в том, что из глаз святого капали слезы. Я рассмеялся: вот где была работа леек! Ловко приспособленные, они по целой системе трубок подавали через стену капли «миромасла».

Прощаясь со мной, мать-игуменья извинялась, что она не могла уделить мне должного внимания из-за великопостных служб. Она приглашала меня в монастырь летом. По ее просьбе я заснял ее портрет. Негатив вышел удачным, но я не рискнул послать ей карточку, так как уж слишком были видны рябины на лице игуменьи.

Приехав в Петербург, я сдал свои негативы Собко. Но позднее их постигло несчастье. Всегда суетливый и подвижной Собко, направляясь из Парголова в город, был раздавлен поездом вместе с коробкой всех моих псковских снимков.

VIII

Годы пребывания в Петербурге связаны с большими переменами в моей личной жизни; эти семейные события сказались и на моей граверной деятельности. И, как всегда бывает, печальное и тяжелое перемежалось с радостным и счастливым.

Очень горестно переживал я болезнь брата Павла. Павлуша рос способным и пытливым мальчиком; я любил его за скромность и отзывчивый характер. По приезде его в Петербург я с помощью матери Рундальцевых, у которых он и жил первое время, определил брата учиться в Анненскую немецкую школу; ни в одно русское училище из-за возраста (Павлуше было тогда уже шестнадцать лет) он попасть не мог. Павлуша успешно изучал немецкий язык, а вечерами и в праздничные дни занимался рисованием в классах Общества поощрения художеств. В то же время он продолжал учиться гравированию под моим руководством, и я помещал его ксилографии, под своим именем, в «Родине». Но сильная нагрузка по учебе, предрасположенность к замкнутости и сложные душевные переживания скоро сказались на психике брата.

Как-то после школьных занятий Павлуша явился ко мне со странным и возбужденным видом. Он подскочил к открытому окну, пугливо несколько раз осмотрел улицу и сказал мне:

— Знаешь, Ваня, я прибежал к тебе со страху. На меня выпустили всех питерских собак, и они гнались за мною от самой школы... Я спасся от них только тем, что попал к тебе.

Несвязный разговор, блуждающий взгляд, подозрительная возбудимость навели меня на мысль, что брат заболел душевным расстройством. Я решил его отвести домой сам, чтобы предупредить на квартире о необходимости надзора над ним. Когда мы проходили по Шпалерной улице, нам встретился оборванный нищий, который попросил подаяние. Павлуша мгновенно вынул деньги из кармана и с нервной дрожью передал нищему рубль. От неожиданной щедрости тот бросился к ногам брата. В этот момент Павлуша вырвался из моих рук и побежал что было сил; поймать его я не смог.

Я поехал сейчас же к главному врачу больницы Николая-чудотворца для душевнобольных, доктору Чечоту, с которым был знаком. Выслушав меня, Чечот предложил немедленно направить брата в лечебницу. Но, придя на квартиру Павлуши, я его не нашел: он убежал неизвестно куда.

Что же оставалось делать? Я решил пойти в местный участок, где и сообщил о происшедшем. Там мне сказали, что необходимо представить фотографические карточки пропавшего, и попросили зайти через два-три дня. Я сказал тогда, что брат душевнобольной, и за такой срок возможно, что он погибнет совсем; участковые ответили, что это пустяки, но все же посоветовали обратиться в сыскной отдел. Попав в это учреждение, я был потрясен. Я шел какими-то темными и не похожими один на другой коридорами, и всюду меня опрашивали, кто я и что мне нужно. Заведующий розыском на мою настойчивую просьбу о брате только сурово ухмыльнулся и проворчал, что в столице люди годами пропадают, а я хочу найти человека на другой же день.

Человеческого отношения и сострадания к горю и всяким несчастиям в ту эпоху искать было трудно; чиновничье, холодное равнодушие приводило меня прямо-таки в отчаяние. Однако я решил отыскать Павлушу во что бы то ни стало.

Я вернулся домой и, чтобы хоть немного забыться, прилег на кушетку. Но неожиданно пришел мой приятель Козаков.

— Слушай, Ваня,— с волнением в голосе передал он мне,— сейчас я был у Летнего сада, перехожу Пантелеймоновский мост, и при мне вытащили из реки пальто... И, представь себе, как раз павлушино пальто. В чем тут дело? Где он?

Относительно пальто брата ошибиться было трудно: он купил

его недавно на Александровском рынке, и выглядело оно необычным, не похожим по цвету материи и форме на обычную одежду.

Я схватился за голову.

— Ну, теперь все пропало! С Павлушей несчастье... Несомненно, он бросился в Фонтанку...

На другой день ранним утром я направился в обход по больницам. Первым делом я поехал в Обуховскую больницу, куда привозили всех острозаболевших и искалеченных.

В приемной меня просили описать приметы больного брата. Когда я рассказал о внешности Павлуши, мне сказали, что сегодня поступило двое подобных больных.

Я обратился с просьбой помочь мне в горе и разрешить показать больных.

Меня привели в одну из одиночных камер. Вижу: в углу на корточках сидит больной в халате и, глядя в одну точку, беспрерывно что-то бормочет.

— Нет, это не мой брат,— уныло сказал я.

— Ну, тогда мы вам покажем второй экземпляр,— развязно ответил сопровождавший меня дежурный,— только предупреждаю, он крайне буйный. Вы в камеру не входите, а только приотворите немного дверь.

Осторожно, с боязнью открыв дверь следующей камеры, я увидел моего Павлушу. Он сразу же узнал меня, соскочил с кровати, крепко схватил за руку и говорит:

— Становись на колени... Будем молиться...

Но в это время меня уже вытаскивали за дверь, а Павлуша схватился за железную кровать и начал крутить ее из стороны в сторону, дико выкрикивая несвязные слова.

Администрация больницы решила отправить брата в лечебницу Николая-чудотворца.

Водворив туда Павлушу, я окончательно потерял душевное равновесие и работать уже не мог. С горя я запил, и это продолжалось почти целый месяц, пока я, наконец, не взял себя в руки.

Мать, словно предчувствуя беду, писала мне из Москвы, почему нет писем от Павлуши и не случилось ли чего с ним. Мне пришлось ответить, что брат захворал и лежит в больнице.

Тогда мать решила приехать в Петербург навестить сына.

В вагоне, когда поезд уже подъезжал к Питеру, соседи-пассажиры, которым мать сердобольно рассказывала о болезни своего сына, спросили, в какой же больнице он находится. Мать спокойно, ничего не подозревая, сказала, что в больнице Николая-чудотворца.

— Матушка, да ведь там сумасшедшие лежат!

С матерью сделалось дурно, и с трудом привели ее в чувство.

С вокзала мать приехала прямо ко мне, и первым вопросом ее было: «Где Павлуша?»

В очень осторожной форме я сообщил ей, что брат находится в больнице нервнобольных и что главный врач надеется на скорое его выздоровление.

После нескольких свиданий с Павлушей мать твердо решила взять его в Москву. Ей дали в помощь провожатого, и она увезла брата к себе. В Москве Павлуша пробыл восемь месяцев в Преображенской больнице, поправился, выписался и, пробыв немного дома, снова вернулся ко мне в Петербург.

Брат и прежде выступал со своими ксилографиями на конкурсах гравюры и получил серебряную медаль, он уже давно работал в «Родине». По приезде Павлуша снова решил участвовать в конкурсе Общества поощрения и начал готовиться к гравированию. Он выбрал религиозную картину Рибейры «Святой Иероним». Но во время работы я стал замечать за Павлушей странности: оставаясь наедине в собой, он подражал изображению Рибейры, складывал вместе руки, взор обращал ввысь и так стоял целыми часами. Меня это волновало; я предложил ему бросить гравирование с тем, что доску дорежу я сам. Но брат упорно отказывался и говорил, что он непременно обязан кончить эту гравюру.

Когда доска была закончена, Павлуша послал оттиск на конкурс, но премии не получил. Неудача так на него подействовала, что он вторично заболел и на этот раз уже окончательно. Во время припадков он не выносил ни отца, ни матери; особенно от него доставалось матери.

— Это ты виновата! — говорил он.— Зачем ты меня родила на свет? Чтоб я мучился?

Мать страдала, но не в силах была понять, почему Павлуша так обрушивается на нее. Я разъяснял матери, что брат очень болен и разум его неясен и что не надо придавать значения его словам.

Однажды мы нашли под тюфяком Павлуши остро отточенный нож; оставлять больного в домашней обстановке было уже небезопасно, и пришлось поместить его в больницу душевнобольных в Удельной. Доска же «Святого Иеронима» исчезла неизвестно куда.

В 1895 году, на масленице, я поехал с одной моей хорошей знакомой в имение Орлова-Денисова «Коломяги», находившееся совсем близко от Петербурга, у Озерков. Моя спутница везла знакомить меня с семьей управляющего имением Крепса. Празд-

ники в доме Крепсов справлялись по-русски: нас встретили блинами и всем, что соответствовало широкой масленице.

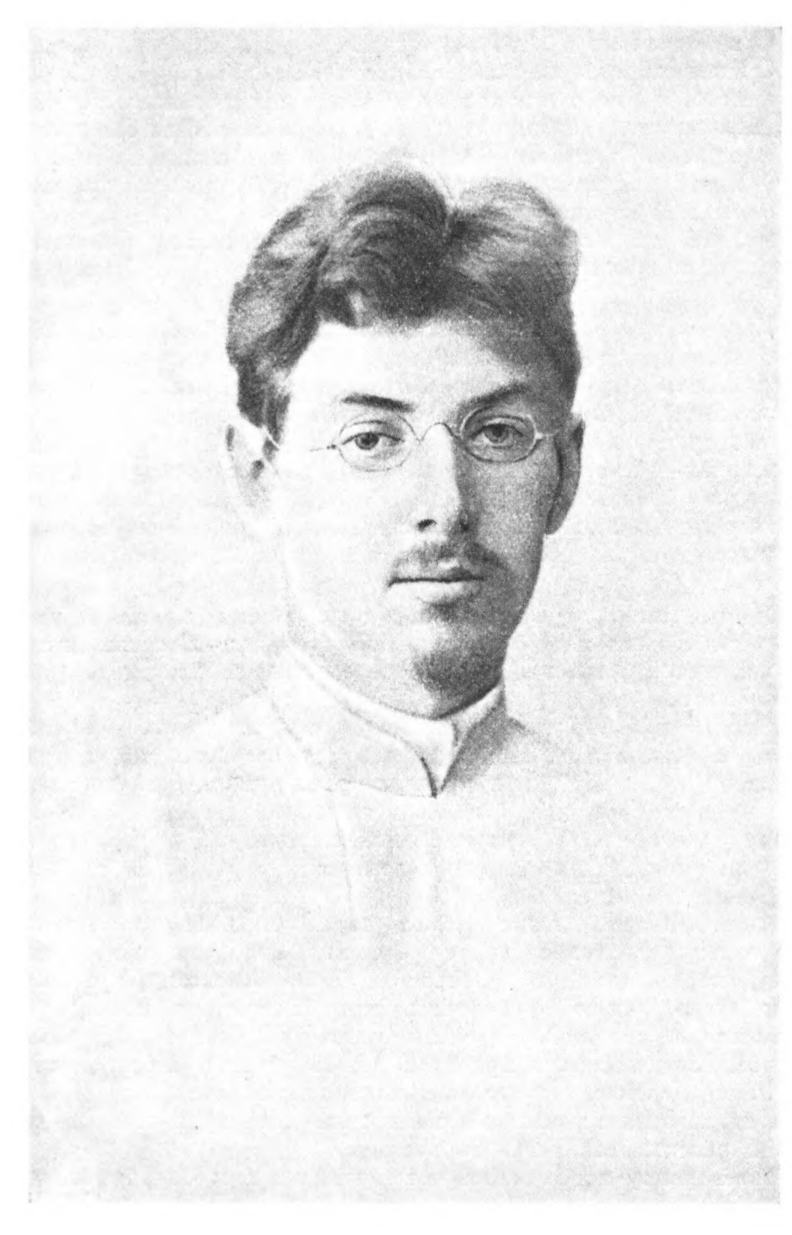
У Крепса была дочь Мария Андреевна, очень интересовавшаяся искусством и художниками. Скромная, с потупленными вниз глазами, стройная и изящная, она отлично хозяйничала и угощала нас. Я заметил, как изредка она бросала на меня взгляды. Но и меня тянуло пристальнее рассмотреть мою новую знакомую, облик которой мне показался таким привлекательным. И вот раз вечером наши взоры сошлись; Мария Андреевна вспыхнула, краска залила ее лицо.

Крепсы при прощании просили меня бывать у них и приезжать запросто: очевидно, я произвел на их семью хорошее впечатление. Сначала я ездил в «Коломяги» раз в две недели, затем уже раз в неделю и наконец два раза в неделю. Словом, через полгода я и Мария Андреевна были мужем и женой.

Помимо глубокого чувства любви к Марии Андреевне, которое овладело мною, в женитьбе моей сыграла роль и потребность, после тяжелых переживаний в связи с болезнью брата и бездомностью, иметь рядом близкого человека — друга в жизни и помощника в работе. Мы делили судьбу совместно с Марией Андреевной в течение сорока двух лет, и я обязан ей чрезвычайно многим. Где бы мы ни проживали, она всегда умела создать уют и была приветливой хозяйкой для всех моих многочисленных друзей и знакомых. Человек исключительной чуткости и скромности, она внешне казалась замкнутой, но за этим чувствовались постоянное внимание и отзывчивость. Не будь Марии Андреевны, жизнь моя в зрелом периоде творчества, вероятно, сложилась бы иначе, и мне бы пришлось испытать участь большинства граверов, пропадавших среди разных компаний и попоек. Жена во-время и незаметно умела остановить меня от излишних увлечений компанейством, стараясь создать самую благоприятную обстановку для творческой работы. Обладая большим чутьем к искусству и сама неплохо рисуя, Мария Андреевна была незаменимым помощником во всех моих творческих начинаниях и главным корректором моих гравюр.

Помню хорошо день нашей свадьбы. Тесть решил блеснуть для любимой дочери. Для бала он нанял большой прекрасный зал на Бассейной. Мы ждали отца, которому была послана в Москву специальная пригласительная телеграмма. Но к венчанию, происходившему в церкви Главного штаба, отец опоздал и приехал, как говорится, с корабля на бал. Однако его ждали непредвиденные сюрпризы в виде сопротивления швейцаров. Швейцары показали свою власть и моему отцу.

— Куда ты, старый чорт, лезешь? — кричали они сторожу-солдату, одетому в старомодное поношенное пальтишко.



И. Н. Павлов 1894 г.

Фото

Отец отчаянно и храбро наступал.

С моей стороны на свадьбе были только товарищи, а из родни никого, и мне очень хотелось, чтобы отец приехал. Я начинал волноваться, почему так долго его нет. Выйдя освежиться на площадку, я слышу — внизу происходит скандал. Спустился — вижу: мой отец сражается с швейцарами по всем правилам николаевской науки.

— Что вы делаете? — закричал я, стараясь вклиниться между воюющими сторонами.— Как вы смеете не пускать моего отца?

Картина изменилась. Небольшая пауза, и швейцары со всем раболепством, присущим этой породе людей, буквально начали вытряхивать отца из пальто. Отцовское пальтишко заботливо водворяется на вешалку, и удивленные герои гардероба видят на шее приезжего медаль на станиславской ленте, а скромный мундирчик — покрытым медальками «за беспорочную службу при храме Христа Спасителя». Все это были, конечно, самые пустяковые и копеечные ценности, но наличие их возымело должное действие. Вся сцена производила внушительное впечатление.

Я представил отца молодой, и он с почетом прошел с ней в залу, быстро освоился с обстановкой, сразу же подружился с тещей и тестем, был необычайно весел и всем присутствующим очень понравился.

Через несколько дней, погостив у тестя, отец уехал в Москву, а мы переехали в город, сняв квартиру на Офицерской улице. Но жена моя, привыкшая к жизни среди природы, тяжело переносила петербургский климат в каменном доме и заболела; врачи категорически запретили ей находиться в городе. Мы наняли квартиру на станции Удельной, где прожили семь лет, до отъезда в Москву.

Обстоятельства складывались таким образом, что жить на две семьи (в Москве и Петербурге) было уже невозможно. Отец старел, нигде не работал, а брата Александра и сестер надо было учить; требовалась моя постоянная помощь. По соглашению с женой, я решил перевезти семью отца ближе к себе. Мои москвичи приехали в Петербург и сняли комнату в Новой Деревне. Помню, как жалкая лошаденка тащила скудный скарб отца с вокзала, а он, примостившись на телеге, оживленно рассказывал о чем-то вознице.

Александру исполнилось четырнадцать лет; он уже окончил городскую школу в Москве, и приходилось думать, как устраивать его дальше. Поскольку он очень интересовался рисованием, я хотел сделать брата гравером.

В это время приехал из Москвы в Петербург учиться грави-

рованию Николай Шевердяев, только что окончивший учебу в ремесленной мастерской Василия Ермолова. До Шевердяева и других московских граверов доходили слухи о моих удачах в Питере, и они приезжали ко мне как к старшему и опытному граверу, у которого можно научиться журнальной гравюре. Шевердяев разыскал меня в Удельной, и я устроил его жить у себя. Он стал работать вместе со мною; я давал ему вначале гравировать неответственные места на доске, а Шурка при этом наблюдал или «тянул линии». Но Шурка не выдержал учения и через две недели сбежал к матери. Там, бегая на гигантских шагах, он повредил себе ногу, пришлось положить ее в гипс и лежать уже без шалостей. После этого случая он принялся за гравирование с увлечением. Отец и мать, чтобы быть ближе к нам, переехали тоже в Удельную и сняли там комнату.

По следам Шевердяева приехал из Москвы в Петербург и мастер-гравер Александр Феофанович Макеев, который у нас получил сразу прозвище «Феофаныча». Он был молодым и талантливым гравером и быстро освоил технику журнальной работы; Феофаныч все время занимался в Петербурге под моим руководством.

В Удельной с частной квартиры Рождественского мы вскоре переехали на Ярославский проспект, где тесть, после оставления службы у Орлова-Денисова, купил на свои сбережения небольшой дом с садиком.

Еще когда семья жила в Новой Деревне, отец меня спросил, где работает Маковский; ему, по старой памяти, очень хотелось навестить Владимира Егоровича. Отец пошел в Академию и разыскал Маковского. Маковский тепло встретил бывшего сторожа храма Христа Спасителя, который когда-то мыл ему кисти и помогал в работе на лесах.

— Ну, что, старина, тут делаешь? — приветливо спросил Владимир Егорович отца.

— Живу пока на средства сына.

— Ну, погоди немного, я тебе дам работу. Приходи через недельку, я зачислю тебя в штат натурщиков.

И отец полтора года был в академической мастерской Маковского и позировал студентам. Он запечатлен в целом ряде жанровых картин. У меня сохранился этюд маслом Пынеева, где отец изображен портным в розовой рубашке, жилетке и с сантиметром в руках.

Однажды отец приехал к Маковскому вместе с Шуркой,— Владимир Егорович использовал и Шурку в качестве натурщика. Но Шурка был очень стеснительным и пугливым мальчиком. Когда его раздели, он, увидя среди художников женщину (то была Хотяинцева), наотрез отказался стоять перед ней в

обнаженном виде. Смеясь, Хотяинцева удовлетворила требование юного натурщика и не посещала мастерской, пока не была поставлена новая модель.

Здоровье отца становилось плохо; он стал часто хворать. Не желая быть в тягость ближним, отец решил устроиться в богадельню. Он говорил всем знакомым:

— Я — старый николаевский солдат, и мое место сейчас в николаевской Чесменской богадельне.

По протекции Рундальцевой, отец был определен в эту богадельню и жил там до самой своей смерти.

Чесменская богадельня находилась в нескольких верстах от Петербурга. Отец на праздники всегда приезжал к нам, он очень любил семью и без нее скучал.

В 1898 году он попросил главного врача богадельни отпустить его домой на пасху. Доктор сказал ему:

— Да ведь тебе трудно будет одному добраться, Николай Павлович!

Отец умолял, и доктор согласился.

И старик поплелся в город. Пройдя версты две, отец не выдержал, силы покинули его, и он упал.

В это время проезжал с телегой возчик.

— Эй, старина, ты что это так нализался? — кричит он ему.

С трудом произнося слова, отец просит подвезти его до города там он наймет извозчика и доедет до вокзала. Возчик взвалил отца на воз, кое-как пихнул его между кладью, и так они ехали до заставы.

Отец почувствовал, что с ним делается что-то неладное. Он приехал к нам в Удельную уже совсем больным и пролежал в постели несколько дней; страдания были ужасны.

Мы отвезли отца в больницу Николаевского госпиталя. Я посетил там его на другой же день. Предчувствуя скорый конец, отец сказал мне:

— Ну, Ванюша, жил я грешно, а умираю смешно.

И в самом деле, у него получилась от загрязнения гангрена в паху,— он натер себе ноги, когда ехал на возу. Умер он 1 мая, и похоронили его мы на Успенском кладбище, под Питером.

С чувством глубокой почтительности я вспоминаю отца. Вот он и сейчас стоит как живой передо мною: тщедушный, среднего роста, окладистая борода с проседью, большая лысина на голове, постоянно сгорбленный, должно быть под тяжестью всей своей многотрудной жизни. Но темносерые глаза его светятся большим добром и лаской. Вспоминаю, как он расправляет на сюртуке свою гордость — медали — и идет исполнять свои любимые занятия — шествует в гости, или на рынок, или идет лечиться.

Я был его любимцем и баловнем. Ему, прошедшему такой тяжелый житейский путь, страшно хотелось, чтобы сын устроил себе жизнь свободную и независимую, далекую от лишений.

К миру художников отец был близок целых пятнадцать лет. Наблюдая непосредственно работу крупных мастеров живописи в храме Христа Спасителя и тесно соприкасаясь с художниками, он научился быть в душе своеобразным критиком искусства. После открытия храма отец был там гидом, и за ним ходили толпы народа, заслушиваясь его бесхитростными, но увлекательными объяснениями.

Процесс творчества художников всегда поражал отца; он дивился, как это из какой-то краски или их смешения получались волнующие произведения искусства, на которые люди не могли наглядеться. Но его далеко не все удовлетворяло. Отец, например, преклонялся перед картиной Е. С. Сорокина, но религиозная живопись Семирадского и Сурикова не трогала сердце николаевского солдата.

Остальные сторожа также по необходимости были гидами и давали объяснения верующим. Сколько же тут было всякой чепухи! Сторожа главное внимание посетителей останавливали на иконописи, поражающей своими громадными размерами; в первую очередь обычно показывался «Бог Саваоф» Маркова. Отец же объяснял по-другому: он мерил искусство храма Христа Спасителя не на аршины и сажени, а определял его по настроению, создаваемому каждым произведением, и говорил о впечатлении от произведения.

В общежитии Николай Павлович был человеком самым безобидным: он и юморист, и балагур, и безудержный любитель ходить по гостям. По мере средств, он нередко приглашал знакомых и к себе. Водки он не пил и лишь иногда, уступая напору хозяев, выпивал рюмочку; табака не курил и все, что ни зарабатывал, нес домой на поддержку своей разросшейся семьи.

Матушка моя, Александра Ксенофонтьевна, говорила отцу:

— Вы опять, Николай Павлович, не оставили себе денег на конку. Только что пришли со службы, а уж норовите итти в гости... и Ванюшку все с собой таскаете...

И помню, как отец однажды сказал мне:

— А вот сегодня, Ванюшка, двугривенный я от матери утаил!

Городовые и купцы Замоскворечья, особенно Болотного рынка, были приятелями отца. Он знал все их семейные праздники и всегда преподносил в именины вынутую просфору, за что получал дары яствами: яблоками, ягодами, грибами и т. п. Так как средств на пропитание у него было мало, он не брезговал и тем, что ходил на бойню к Покровской заставе, где бесплатно

раздавали так называемую «требуху», и чинно нес сии мясные отбросы через весь город. Мать старательно промывала полученное на Москве-реке, делая из требухи очень вкусное блюдо — рубец.

Сам бедняк, Николай Павлович никого не обижал и всегда помогал беднякам, чем мог.

В отличие от отца, мать была женщиной болезненного характера и любила ворчать, хотя и без зла. Обремененная кучей детей, в постоянных хлопотах по хозяйству, она была рабой семьи и мало когда знала отдых.

Живя в Петербурге, я, особенно во второй период пребывания в северной столице, был близок, помимо штигличан, со многими художниками-москвичами, учившимися в Академии.

Иван Козаков жил некоторое время у меня на квартире. С Козаковым мы были знакомы еще с Москвы, по Училищу живописи. Это был любимейший ученик Маковского, и Владимир Егорович говорил про него:

— Вот еще Иван. То Иван Павлов, а это Иван Козаков. Не знаю, что из него выйдет дальше, но талантлив дьявольски.

И Маковский сильно покровительствовал этому второму Ивану и всегда защищал его при обсуждении работ учеников. С переездом Маковского в петербургскую Академию Козаков одним из первых студентов-москвичей полетел за своим учителем.

«Божок» Маковского, художник не особенно далекий и с небольшим запасом культуры, Козаков шел по живописи действительно хорошо и быстро добрался до конкурсной картины на поездку за границу. Темой ее он взял «Арест учителя». Написана картина была очень добротно, по всем правилам школы Маковского, и Совет Академии предложил дать Козакову звание художника с поездкой за границу. Но президент Академии великий князь Владимир Александрович, человек необычайно грубый («сиволдай», как его звали), просматривая работы конкурентов, запротестовал:

— Я бы этому художнику не только не дал поездку за границу, а я бы его публично высек. Он даже судебному приставу пришил не те погоны, что полагаются по чину.

Маковский протестовал, доказывая, что это случайная ошибка; но поездка Козакова все же была сорвана. Однако Маковский добился того, что Козакову было разрешено сделать вторичную картину. Он написал «В приемной земской больницы», и за нее получил право на поездку.

Вернувшись из-за границы, Козаков сразу же уехал в Туркестан и остался там на педагогической работе. Как художник он уже не поднимался, и надежды Маковского не оправдались.

Спустя много лет Козаков побывал у меня в Москве. В разговоре со мной он ругал Академию и Маковского и говорил, что тот испортил его как художника.

Из живописи Козакова я гравировал «У сапожника», из-за которой и случился скандал со швейцаром в Обществе поощрения художеств. Картина эта была написана под влиянием Архипова; она получила на конкурсе первую премию. Сейчас она находится в Русском музее в Ленинграде. Других больших работ Козакова, помимо указанных мною, я не помню.

Козаков принадлежал к академической богеме, ходил в поддевке, картузе и сапогах взаправку. Помню, один из товарищей сказал ему:

— Сразу видно, что ты чем-то торговал.

Иван на это страшно разобиделся.

Козаков покровительствовал моему брату и взял его на лето к себе в Орловскую губернию отдохнуть и заодно подучить живописи. Павлуша говорил мне потом, что Козаков учитель очень хороший, но все дело портила свора его охотничьих собак. Учитель ставил ему натюрморт с хлебом и колбасой, собаки набрасывались на такое привлекательное блюдо, и картину приходилось бросать.

С Исааком Полуэвктовичем Батюковым я познакомился в Академии через Козакова. Батюков также учился у Маковского. Дойдя до конкурса, он решил удивить всех сверхъестественным сюжетом своей картины: он начал писать «Калинкинскую больницу». А это была женская венерическая больница, и показ разложения человеческого тела, понятно, оттолкнул жюри и вызвал всеобщее порицание. И угораздило же его выбрать эту тему! Исаак не только не получил поездки за границу, но ему с трудом дали звание художника второй степени.

Художником Батюков был средней руки — его вещи, выписанные до деталей и скомпанованные в общем грамотно, отзывали пресным натурализмом, он неясно представлял себе цели художественного произведения и в его работах мало чувствовалось настоящее искусство. Но Батюков был неподражаем в компании. Бывая у нас, он всегда так рассказывал занимательные и смешные истории, что мы надрывали животики; у него же при этом не дрожал ни один мускул. Рыжеватенький мужчина из ярославских крестьян, с хитрецой, Батюков с детских лет находился на содержании чаеторговцев Кузнецовых, которые и дали ему возможность получить образование в Московском училище живописи. На меценатов ему вообще везло. После Кузнецовых его опекал Сергей Тимофеевич Морозов, широко оплачивая его учение в Академии. В Академии Батюков приобрел и соответствующий немужицкий тон.

Мы с Батюковым дружили долго и встречались позднее и в Москве. Я гравировал для «Родины» его «Спевку», изображавшую попа, подобравшего маленьких ребят и дирижировавшего ими. Картины Батюкова, насколько помню, на выставках не появлялись.

Кончил Батюков, как и многие, тем, что стал преподавателем рисования. Во время революции он переехал к себе на родину в Ярославскую губернию и там умер. В местечке Туношне, где он жил, у него была построена специальная мастерская, филенки которой были расписаны Богдановым-Бельским.

В Академии художеств в середине 90-х годов происходили большие события: забастовка студентов по поводу плохой пищи в столовой, отставка ректора Томишко, назначение графа И. И. Толстого, уход из состава профессоров Архипа Ивановича Куинджи, рост политических интересов учащихся. Но студенты-москвичи держались как-то в стороне от общественных событий, проводя время в спорах о профессиональных и творческих вопросах и увлекаясь богемой.

В мастерской конкурентов, где занимались Козаков и Батюков, мы частенько собирались запросто и занимались далеко не академическими делами. В Академии меня хорошо знали и профессора и многие учащиеся; я был на положении «своего».

Главным героем у нас был Скалон; нередко проводил с нами время и Юрий Репин, одетый в русский костюм, сапоги бутылками; серебряный пояс его был весь покрыт амулетами. Скалон по-детски любил Юрия.

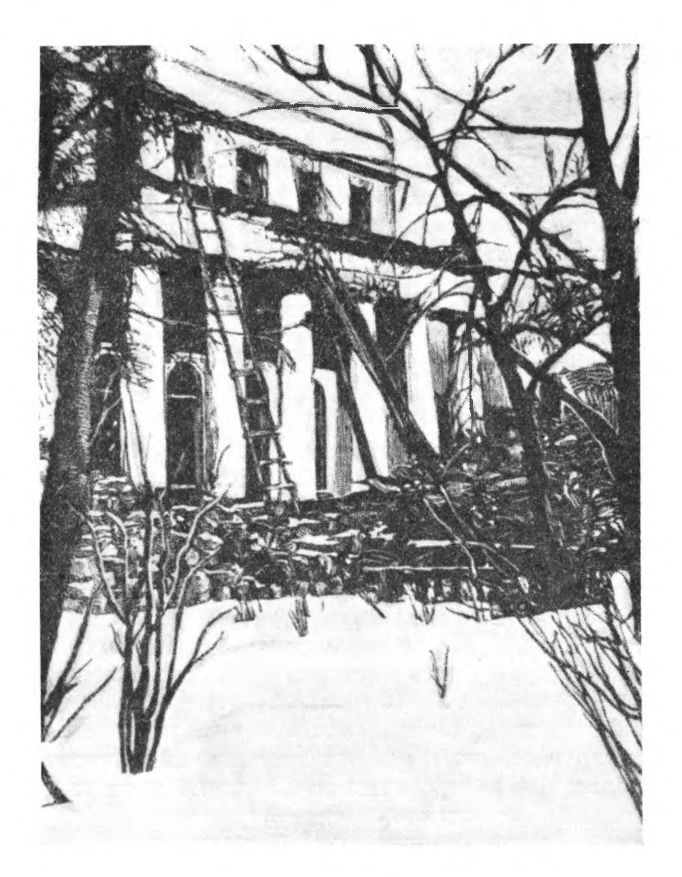
Мы распевали всей компанией модную тогда среди студентов песню:

Есть у нас прохвост такой —
Это граф наш Жан Толстой...
Есть у нас ловкач московский —
Это Вольдемар Маковский...

И лихо и дружно подтягивали припев:

Эх, эх, эх-хо-хо-хо!
Черная галка,
Чистая полянка,
Ты же, Марусенька...

Жаркие диспуты по искусству обычно заканчивались посещением ресторана «Золотой якорь». Это был любимейший ресторан студентов и профессоров, обслуживавший почти исключительно Академию. «Золотой якорь» на своем веку видал немало видов. Конкуренты старой Академии, получавшие золотые медали за свои программы, закладывали их по традиции в



В Гранатном переулке

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

близлежащий ломбард и на вырученные деньги устраивали в «Золотом якоре» пирушки; владелец ресторана прекрасно знал, что на другой день после акта в Академии, происходившего 4 ноября, будет непременно продолжение торжества большинством премированных со своими друзьями.

Любил бывать в «Золотом якоре» и отчаянно играл там на бильярде Павел Петрович Чистяков, страстный любитель бильярдного спорта. Он охотно гонял шары со своими учениками. В ожидании очереди на бильярд Павел Петрович всегда был окружен студентами, которые буквально засыпали его вопросами. Мне запомнился следующий диалог между одним из учеников и почтенным профессором.

— Павел Петрович, скажите, пожалуйста, сколько все-таки нужно времени, чтобы выучиться живописи и сделаться художником?

— А вот сколько, милый: вставай в продолжение пятнадцати годков с утренней зарей и кончай работать с вечерней,— и то только еле-еле научишься владеть карандашом. А живописи, если будешь учиться даже всю жизнь, то и то не выучишься. Но знаешь, что я заметил: ты очень уж здоров играть на бильярде. Вот если бы ты так писал, как играешь, то мне таких бы вопросов не задавал.

Окружающие гоготали, а вопрошающий готов был провалиться сквозь землю.

В последние годы Чистякову было уже трудно посещать «Золотой якорь». Он купил себе бильярд и поставил его в своем доме в Царском Селе.

Необычайной популярностью пользовался в Академии Архип Иванович Куинджи, этот горячий апостол честности и ярый защитник студенчества. Всем были известны его доброта и отзывчивость. Архипа Ивановича буквально на руках носили; «качать» Куинджи было принято по каждому случаю. Характерный штрих: после взлетов вверх и падения вниз он всегда просил у кого-нибудь папироску.

К концу 90-х годов с весенними выставками Академии художеств стали конкурировать выставки группы художников «Мира искусства». Организатор этого начинания Дягилев совместно с художником и историком искусств Александром Бенуа сумел сплотить вокруг себя ядро новых художников эстетского толка, среди которых были даровитые начинающие мастера, выросшие вскоре в видных художников.

Для пропаганды новых течений искусства Дягилев стал издавать специальный художественный журнал «Мир искусства», среди основных задач которого было всячески критиковать Академию и засидевшихся там профессоров передвижнического направления. В журнал этот и на свои выставки Дягилев сумел перетянуть передовых художников и не подходивших как будто бы к новой программе мирискусников: Виктора Васнецова, Серова, Малявина и других. Не сдавался Дягилеву один Куинджи с группой своих наиболее близких и любимых учеников. Куинджи выделил из своих средств сто тысяч рублей, чтобы ученики его могли существовать независимо от выставок.

Дягилев был замечательным организатором и действовал умно. Но поскользнулся он на карикатурах Щербова.

В те годы славился необычайной едкостью и остротой карикатур на художников Щербов, сотрудник сатирического журнала «Шут». Желая обезопасить себя от возможных нападений

в печати, Дягилев решил привлечь Щербова на свою сторону. Он обратился к Щербову с предложением начать сотрудничество в «Мире искусства». Дав хороший гонорар, Дягилев отобрал несколько щербовских карикатур и указал темы, которые, по плану редакции, надо было сделать в первую очередь: это — высмеивание профессорского персонала Академии художеств.

В разговоре со мной и со своим другом А. И. Творожниковым Щербов сказал:

— Ах, товарищи, если бы вы знали, что со мной случилось! Сейчас я сделался Иудой-предателем: продался Дягилеву и получил с него деньги. Ну, и разделаю же я его под орех!

Вскоре на страницах «Шута» появилась карикатура следующего содержания: шпиль Академии художеств и на него осторожно усаживается в костюме балерины Дягилев.

Через некоторое время в том же «Шуте» появляется уже двухстраничная карикатура Щербова, на которой были изображены в одном углу мамонт, а в другом корова; Дягилев сидит на скамеечке и доит корову. Карикатура расшифровывалась таким образом: мамонт изображал миллионера Савву Ивановича Мамонтова, известного мецената, субсидировавшего журнал «Мир искусства», а коровой была княгиня Тенишева, которая также отпускала средства на дягилевский журнал. Щербовские карикатуры приводили Дягилева в бешенство, но ничего поделать с ним он не мог, боясь еще более резкой сатиры.

В первом номере «Мира искусства» Дягилев напечатал манифест, в котором предлагал сотрудничать в своем журнале художникам, желающим порвать с академической рутиной. На манифест откликнулись многие. Я тоже обратился с письмом к Дягилеву, в котором писал, что непрочь давать гравюры в его журнал. Но ответа не последовало; зная, что я большинство своих гравюр делал с картин Маковского, Дягилев не захотел, очевидно, моего сотрудничества по принципиальным соображениям. Маковский был главной мишенью журнала, и травля его доходила до скандалов. Из граверов в «Мире искусства» в то время сотрудничала только Анна Петровна Остроумова-Лебедева.

Из своих впечатлений от встреч с художниками того времени я хочу рассказать прежде всего о Маковском.

С Владимиром Егоровичем Маковским были связаны начало моего серьезного гравирования и целых пятнадцать лет работы под его руководством. Из произведений русской живописи я более всего гравировал картины Маковского, и наши имена бытовали вместе на страницах иллюстрированных журналов и настенных печатных картин.

Я помню, как, еще будучи в Москве, Маковский говорил, что он боится гравюры; со страхом рассказывал он о порче до не-

узнаваемости своей живописи тогдашними ксилографами. Будучи очень взыскательным, он один из первых у нас художников настаивал на фотомеханических способах воспроизведения. Сам Владимир Егорович очень любил гелиогравюру и в издательстве Кузнецова выпустил свои работы, выполненные этим способом печати; но и это его не удовлетворило полностью,— он не увидел здесь той жизненности, которую ему так хотелось видеть в воспроизведении.

Блестящий знаток гравюры и офорта, Маковский открыл мне глаза на приемы техники живописной гравюры. Он прежде всего научил пониманию всего комплекса средств живописного произведения и специфики мазка. В гравюре его особенно занимали психологическая выразительность лица и способы ее передачи при помощи штриха; об этом он мне говорил всегда очень много. И когда Владимир Егорович увидел, что дело у меня пошло хорошо и его вещи загорелись жизнью граверного штриха, он был обрадован и уже всегда с удовольствием ждал от меня новых гравюр на темы своих картин.

— Вот, вот, что мне и надо, батенька мой,— говорил он обычно, принимая мои работы.

Типы и обстановка картин Маковского мне хорошо были знакомы по окружающей меня жизни в Москве и Петербурге, и вследствие этого я всегда с большой охотой и радостью гравировал его произведения.

Я застал Маковского в зените славы. Художник необычайной плодовитости, он поражал своей работоспособностью и энергией. В этом смысле он был каким-то феноменом. В быту и отношениях с людьми Владимир Егорович был таким же жизнерадостным человеком, как и в творческой обстановке: всегда веселый, общительный, прекрасный гитарист, игрок на бильярде и увлекательный рассказчик.

Мне кажется, что предавать Маковского забвению в истории русского искусства нельзя. Его жанровая, бытовая живопись остается правдивым и глубоко поучительным памятником эпохи Александра III, когда обездоленность мещанских и средних слоев населения особенно поражала своей обнаженностью. Да и самые методы работы над композициями бытовых картин с обилием аксессуаров, которые я всегда замечал при постановке им натурных групп, немало могут дать и сейчас молодым нашим художникам, которые пока что еще так слабо овладели жанром в живописи.

Сурикова я увидел первый раз на выставке. Мое внимание в огромной толпе людей сразу привлек именно он — коренастый, пружинистый черный человек, с растрепанными волосами, с смуглым, типично сибирским лицом необычайной выразительности. Познакомил меня с Василием Ивановичем Матэ. Я гравиро-

вал картины Сурикова неоднократно, но не бывал у него дома, посылая оттиски на корректуру. Я очень сожалею, что не сохранил письма Василия Ивановича ко мне по поводу моей гравюры с его «Боярыни Морозовой». Суриков благодарил меня и говорил, что очень доволен моим оттиском.

Виктора Андреевича Симова я знал еще в Москве. Мы познакомились с ним в Училище живописи, которое он тогда оканчивал. Полотна Симова выделялись свежестью колорита и оригинальными композициями,— ему пророчили блестящую художественную будущность.

Жил он вместе со своим отцом, владельцем литографии. Окончив Училище живописи, Симов скрылся с горизонта на несколько лет. Носились слухи, что он пишет громадную картину на историческую тему, для которой была построена специальная мастерская в селе Иванькове за Всехсвятским.

Я посетил Симова в его мастерской и увидел эту тайную картину: то был его «Филипп митрополит». Как мне тогда хотелось награвировать ее! Симов сказал, что он с удовольствием предоставит мне право, но картину эту мне пришлось гравировать через пять лет, то-есть в 1896 году; гравюра была напечатана во «Всемирной иллюстрации» и «Родине».

В законченном виде я увидел «Филиппа митрополита» на выставке в Академии художеств, где я присутствовал при развеске вместе с Симовым; был с нами и Репин. На канатах толстенную раму картины рабочие подтягивали к стене, чтобы потом вставить в нее полотно. Канат оборвался, и рама с грохотом упала на пол. К счастью, мы не пострадали. Репин очутился в середине рамы, отделавшись только испугом; костюм художника был весь засыпан алебастром.

Картину пришел осматривать Маковский. Поздоровавшись с ним, Симов спросил мнение о своем полотне Владимира Егоровича.

— Знаете, батенька,— апатично сказал Маковский,— похоже на «Боярыню Морозову».

Симов вспыхнул.

— До «Боярыни Морозовой» ездили на санях и после нее также ездили на санях.

Картина Симова на выставке успеха не имела. Потом она была вывезена на выставку за границу, а позднее «Филиппа митрополита» купили издатели Салаевы.

После провала картины Симов насегда забросил живопись и отдал себя декоративно-театральной работе, сблизившись со Станиславским и Художественным театром. Он проработал здесь свыше тридцати пяти лет, создав как художник более пятидесяти театральных постановок.

Судьба свела меня с Симовым вновь через тридцать пять лет. По предложению организатора симовского юбилея я награвировал его портрет для юбилейной программы. Оригинальный оттиск его был передан Симову, а доска поступила в музей Художественного театра. На портрете я вырезал следующие слова: «В. А. Симову. Иван Павлов. 20.II.1933 г.». На вечере, устроенном в честь юбиляра, мы сидели рядом с Виктором Андреевичем и вспоминали далекие годы, когда начиналась наша творческая деятельность.

Знал я и пейзажиста Ефима Ефимовича Волкова. С ним мне пришлось познакомиться по его приглашению; он очень хотел, чтобы я награвировал его картину «Туман» для лондонской выставки. Я тогда отказался: передать тончайшее живописное настроение картины Волкова с помощью резца было абсолютно невозможно. Зато я с удовольствием награвировал его «Мельницу», помещенную в 1898 году в «Живописном обозрении».

Волков любил гравюру и частенько беседовал со мной об искусстве пейзажа. Он подарил мне на память свою фотографию; передавая ее, он шутя сказал мне:

— Вот, видите, в бороде моей всего семьдесят пять волосков. Но, смотрите, как я ими всегда занимаюсь! Разглаживать их один за другим — истинное удовольствие.

И действительно, борода Ефима Ефимовича была необычайной длины — чуть ли не с бороду Черномора, а волосы отстояли один от другого едва ли не на сантиметр. А владелец ее с простодушной хитрецой улыбался и весело рассказывал о живописном искусстве.

Из художников-граверов был близок я с Алексеем Ивановичем Творожниковым. Этот здоровенный мужчина, настоящий силач, обладал необычайной добротой. Он мне жаловался на Матэ, что тот не дал ему возможности окончить Академию на поездку за границу, удостоив лишь звания художника второй степени. Матэ был, однако, прав. Когда я увидел дипломную гравюру Творожникова, я понял, что в гравюре вперед он не пойдет. И действительно, Алексей Иванович сразу как-то охладел к гравированию и скоро перешел на преподавательскую работу.

Творожников дружил со Щербовым. За кофе у нас в Удельной он рассказывал презанятнейшую историю, как его «дружок» услужил ему. Щербов сделал на Алексея Ивановича дружеский шарж и поместил эту карикатуру в «Шуте» с анонсом, что этим портретом он начинает галлерею самородков. Безобидный, казалось бы, шарж сыграл, однако, роковую роль. Творожников вышел в карикатуре настолько похожим и комичным, что кадетики корпуса, где он преподавал рисунок, скупили чуть ли не весь номер журнала. Карикатура гуляла по всему кадетскому корпусу, и уча-

щиеся буквально прыскали от смеха. Директор, поймав несколько учеников, вынужден был вызвать ни в чем не повинного преподавателя и сказал, что ему придется оставить службу, так как карикатура и впредь будет дискредитировать его в глазах учащихся и тем нарушать дисциплину военной школы.

Неистощимый Щербов, однако, одной этой карикатурой не удовлетворился. Желая изобразить подлинный случай с Творожниковым, когда тот боролся с борцом-любителем художником Химона и положил его на лопатки, чуть ли не сломав ребро, Щербов и эту историю едко подал в карикатуре «Шута».

Из петербургских рисовальщиков мне нравился Александр Петрович Апсит. Познакомились мы с ним за бильярдной игрой в «Золотом якоре». В Апсите, несмотря на его бесшабашность, меня привлекали широкая натура и безусловный талант. Он вскоре же рассказал мне всю историю своей жизни.

Латыш по национальности, отец — кузнец, мать — прачка, чего-чего он не испытал в детстве и юности! Он был лакеем, клоуном в цирке и всеми возможными способами добывал себе средства к жизни, чтобы кормить свою мать. В конце концов все-таки страсть к рисованию победила. Апсит занялся копированием картин различных художников — Шишкина, Клевера, Лагорио и многих других. Работал он исключительно масляными малярными красками Васильева и сдавал в антикварные магазины, где ему платили за каждую картину от двугривенного до полтинника.

В конце концов Апсит настолько набил руку, что торговцы стали иногда продавать его копии за оригиналы. Подрабатывая. Александр Петрович в то же время поступил учиться в студию популярного тогда художника Дмитриева-Кавказского.

Проработав у Дмитриева-Кавказского всего лишь около года. Апсит поддался уговорам своего товарища по студии, художника-иллюстратора Ольшанского, и поехал с ним на Афон заработать деньги и попутно писать этюды. Ольшанский взял подряд на иллюстрации к книге об Афонском монастыре, и Апсит должен был ему помогать в этой работе.

На Афоне Апсит пробыл около девяти месяцев, ничего не сообщая о себе матери; та считала его погибшим. Но дело было в том, что Апсит разругался с Ольшанским, и тот его бросил на произвол судьбы, уехав сам в Петербург. Апсит остался в чужом краю без копейки денег и гол как сокол. Ему пришлось поступить в послушники монастыря. В свободное от службы время он писал этюды красками, которые ему дал монастырь. Монастырское начальство хотело сделать из Апсита монаха-живописца, но это ему не улыбалось. Соскучившись по России, он твердо решил уехать с Афона и забунтовал. Отпускать его не хотели. Тогда Апсит обратился за помощью к русскому консулу; консул дал ему

визу на выезд. Но так как денег у Апсита не было, то монахи предложили ему сделать роспись четырех евангелистов. Заработанных денег вполне хватило бы на дорогу до Петербурга, однако в Одессу Апсит приехал без копейки в кармане. Там он обратился в Афонское подворье, к настоятелю-архимандриту, прося денег на дорогу в Питер. Сначала архимандрит ни за что не хотел давать денег, но после долгой торговли, взяв в залог все апситовские афонские этюды, смилостивился, купил билет и дал вдобавок двадцать пять рублей.

Приезду Апсита в Петербург все удивились, так как считали его умершим. Дмитриев-Кавказский немедленно выкупил этюды у архимандрита и устроил выставку апситовских работ, имевшую большой успех среди учащихся.

Познакомившись с этюдами Апсита, я решил порекомендовать его Каспари в «Родину»; вскоре он стал постоянным иллюстратором этого журнала.

Апсит давал рисунки не тушью, как обычно исполняли тогда художники, а гуашью; его иллюстрации были очень свежи.

Иногда Апсит работал у меня в Удельной с вечера и до утра и делал за ночь по нескольку рисунков, получая за каждый от редакции по пятнадцати рублей, в то время когда всем платили по десяти. Апситу тогда казалось это большим капиталом.

Он быстро выдвинулся в лучшие иллюстраторы, и даже Маркс обратил на него внимание. Я познакомил его с Адольфом Федоровичем, и тот предложил ему бросить «Родину». Маркс стал платить Апситу пятьдесят рублей за страничный рисунок, и, понятно, что он перестал работать у Каспари. На страницах «Нивы» Апсит сделал великолепные иллюстрации к произведениям Салтыкова-Щедрина, Лескова, к чеховской «Каштанке» и другим сочинениям. Марксу они очень нравились.

Но Апситу трудно было жить без компании, и он бо́льшую часть времени проводил в выпивках. Александр Петрович был человеком крайне оригинальным и эксцентричным, в особенности когда находился под влиянием Бахуса.

Однажды он шел, выпивши, по 6-й линии Васильевского острова, задевая проходящих. Один почтенный старец в ответ на его хулиганство сказал:

— Сейчас видно, что дурак, и волосы длинные.

А Апсит действительно, согласно тогдашней моде, носил большую шевелюру. Как же Саша реагировал на это?

Он немедленно отправился в парикмахерскую и смахнул под машинку всю свою красу.

Мать его не узнала.

— Что ты, Саша, с собой сделал? — всплеснула она руками.

Он ответил:

— Ничего, мама, зато теперь я умный.

Мать покачала головой и сказала ему, что ум его не доведет до добра.

Увидев Апсита неожиданно остриженным, в мастерской Дмитриева-Кавказского все так и прыснули со смеху. Саша же после этого ходил целый месяц мрачный, пока не отросли волосы.

Петербурга Александр Петрович не любил и слушал охотно мои рассказы о красотах Москвы. Его тянуло в древнюю российскую столицу. Он любил все русское, с любовью рисовал бояр и боярышен и в Питере не находил для персонажей своих иллюстраций подходящих лиц.

Заработав порядочно денег, Апсит купил себе роскошный костюм, модную меховую шинель и цилиндр. В таком виде он перед поездкой в Москву с горделивым видом прохаживался по Невскому. Знакомые при встрече с ним говорили ему:

— Что это с тобой, Саша? Не задумал ли ты жениться?

А он деловито отвечал:

— Возможная вещь, но вас на свадьбу не позову.

Я повез Апсита в Москву. Любя шик и пуская, как говорится, пыль в глаза, он ходил по Москве важный и держал себя с фасоном. Москва произвела на Апсита потрясающее впечатление.

— Эх, Ваня! — восторженно говорил он мне.— Вот где русские лица и вот где настоящая русская жизнь!

Я представил Апсита Сытину, и тот буквально завалил его иллюстративной работой. Но я советовал Апситу не увлекаться мелкими рисунками и лубочными картинами, говоря, что найду ему интересную художественную работу. Через своего старого друга Кантора, заведующего литографией Кушнерева, я устроил Саше заказ на двенадцать акварелей, изображающих древних бояр и боярынь. Эти акварели, напечатанные литографским способом, типография Кушнерева предполагала продать фирме Брокар для премий к роскошным парфюмерным подаркам.

Апсит блестяще выполнил это задание; его акварели произвели сильное впечатление на издателей. Апситу тут же предложили поступить в литографию художником — с условием нигде, кроме литографии, не работать, давая колоссальнейшую по тому времени сумму — двенадцать тысяч рублей в год. У Апсита закружилась голова, но он все-таки на службу не пошел.

Я также познакомил его со строителем Музея изящных искусств архитектором Р. И. Клейном, которому очень понравились апситовские акварели, и он предложил ему роспись в музее; но это дело из-за чего-то расклеилось. Позднее Апсит сделал несколько акварелей на боярские темы для фирмы Жако, исполнявшей рисунки на жести. Работал он также и для «Изящной библиотеки» и других изданий Ступина.

В Москве же я представил своего дружка семейству Кости Михайлова; там он сразу же влюбился в сестру Кости Екатерину Алексеевну и предложил ей руку. Но невеста поставила жениху условие — переход его из лютеранской веры в православную. Апсит согласился, и этого длинного дядю, настоящую орясину, крестили в церкви на 1-й Мещанской улице, причем для этого пришлось поставить кадку и поливать его сверху водой.

Из московской поездки Апсит в Петербург так и не возвратился. Выписав мать, он остался жить навсегда в Москве и работал главным образом для Сытина, а также делал рекламные плакаты для разных промышленных фирм. И что любопытно: Апсит на конкурсы представлял по нескольку своих работ под разными фамилиями,— так легко проходили его вещи и давали большие доходы конкурирующим фирмам.

Сытин прямо-таки боготворил Апсита за «товар», который тот ему поставлял. Апсит делал рисунки обложек, переплетов иллюстраций к книгам, журналам и календарям, а когда Сытин задумал издавать роскошные издания Толстого, он предложил ему проиллюстрировать «Войну и мир» и другие произведения. Рисунки к этому изданию Апсит делал в размере ватманского листа комбинированным способом — карандашом, углем и акварелью.

Рисунки Апсита были эффектны и декоративны, но им нехватало культуры настоящего искусства. Отсюда-то и пошел термин «апситовщина», как в свое время был термин «каразиновщина».

Жил Апсит в Москве очень богато, имел прекрасно обставленную квартиру и отдельную мастерскую и завел отличную библиотеку художественных изданий. Работал он удивительно легко и быстро, успевая обслуживать чуть ли не всю дореволюционную Москву плакатами, иллюстрациями и рисунками. За это его и не любили многие художники, видя в нем опасного конкурента.

В революционные годы Апсит перешел исключительно на плакатную работу и создал ряд своеобразных плакатов на темы гражданской войны. Когда Деникин подходил к Москве, Апсит испугался, как он говорил, возможности быть повешенным белыми за плакаты и уехал куда-то с семьей по направлению к Екатеринославу. Что с ним было далее, мне неизвестно.

Из коллекционеров гравюр, помимо упоминаемого мною ранее Е. Е. Рейтерна, я знал в Петербурге еще Павла Яковлевича Дашкова, с которым меня познакомил Н. З. Панов, имевший у него в доме мастерскую.

Сенатор Дашков вначале собирал исключительно офорты, а потом решил коллекционировать и оттиски деревяжек, как он называл ксилографии. Позднее он стал собирать и иллюстрации, вплоть до газетных вырезок. К коллекции дашковских гравюр

прибегали многие петербургские издатели, и это был лучший иллюстративный фонд того времени.

Однажды я получил от Дашкова письмо; он просил привезти все имеющиеся у меня оттиски моих гравюр и приехать непременно к завтраку.

Я собрал что-то около ста случайных оттисков. В то время мы, граверы, не ценили свои оттиски и, сдавая доски, не делали лишних тиснений. Из шести тысяч сделанных мною гравюр сейчас я едва-едва могу насчитать в своем собрании сотни две оттисков. Ценить гравюрные оттиски нас понемногу приучал Рейтерн, но до выставок гравюры и он не играл решающей роли в этом вопросе.

Дашков встретил меня в своем доме-дворце на Михайловской площади с большой почтительностью, взял под руку и повел прямо в столовую своего «храма сенатора». Там уже были художники Сверчков и Мещерский.

Яства подавались многочисленными лакеями с молниеносной быстротой. Не успеешь прожевать поданное блюдо, а его уже уносят и ставят другое.

Перед каждой персоной стояло по два бокала. Водка была убрана немедленно, как только выпили по рюмке.

Тогда Дашков с горделивым видом обратился к нам:

— Сейчас, господа, я вас буду угощать столетним вином из своих подвалов.

И он собственноручно налил по четверти стопочки красного вина из широких темных бутылок и добавил бокалы водой.

От выпитой, хотя и скрупулезной, доли вина у меня сразу же закружилась голова, и стол с закусками заплясал перед моими глазами. Все в комнате понеслось, как в тумане.

— Мне худо, Павел Яковлевич,— сказал я.

Дашков повел меня в свой кабинет и уложил на диван. Лакей принес мне крепкого черного кофе.

Выйдя через полчаса в столовую с затуманенной головой, я попросил разрешения проститься. Прощаясь, Павел Яковлевич сунул мне в руку четвертную. С горькой обидой я отправился домой. Четверть стопки столетнего сенаторского вина отлично оплатила все мои гравюры.

Во время завтрака у Дашкова Сверчков рассказывал нам о своем необычайном способе приготовления рябчиков. Вспомнишь только, на что уходило у людей время и энергия! Рябчики Сверчков покупал обычно на Сенной площади. Он подходил к мясникам и просил дать ему разложившихся рябцов. Торговцы недоумевали и с удивлением смотрели на чудака — уж не смеется ли он? Но необычный покупатель убеждал, что это ему так надо для дальнейшей обработки птицы.

Оказывается, дока-гастроном зарывал таких разложившихся рябчиков в землю со всем их оперением, и лишь когда появлялись черви, рябчик считался готовым для обжаривания. Обжаривание происходило с глиной; перья отлетали, и получался рябчий студень.

И вот этот вид рябчиков гурманы считали своего рода шедевром кулинарии. Мне пришлось видеть меню коронации Николая II; в числе блюд там значились и «рябчики по-сверчковски».

Большую роль в художественной жизни тогдашнего Петербурга играли выставки. Их было много, и они давали публике прекрасную возможность видеть произведения различных направлений искусства, а художникам учитывать успехи друг друга.

Для меня лично имела огромное значение Всероссийская выставка печатного дела, открытая в 1895 году. На этой выставке впервые я имел возможность демонстрировать свои гравюры не в порядке обычного журнального воспроизведения, а в подлинных ручных оттисках, о чем я давно мечтал. Выставка печатного дела убедила меня в том, что гравюра может представлять собою самостоятельный и важный род искусства, нужный публике, вне зависимости от своего прикладного и промышленного характера.

На выставке у меня были экспонированы исключительно гравюры с картин Маковского и этюд «Запорожца» Репина. Все оттиски были заключены в одну большую золотую раму; фоном для них служило коричневое сукно, придававшее витрине очень помпезный вид. Кроме моих гравюр, на выставке были показаны ксилографии Матэ и Рундальцева. Комитет присудил мне большую серебряную медаль.

По поводу отдела гравюр на Выставке печатного дела и, в частности, моих работ начинающий тогда историк русского искусства Игорь Грабарь писал в «Ниве»:

«Что касается гравюры на дереве, то она в России находится в довольно первобытном еще состоянии, и, если не считать стоящего особняком В. В. Матэ, мало у нас граверов, которые могли бы потягаться с мастерами в этой области на Западе. Лучшей русской гравюрой, выставленной тут, надо считать гравюру с «Запорожца» г. Репина и «Графа Толстого в его рабочем кабинете» с картины того же художника. Гравюры чрезвычайно точно передают манеру художника. Так же близко, если не ближе, сумел передать манеру В. Е. Маковского г. Павлов, выставивший исключительно гравюры с произведений этого художника. Он, повидимому, чрезвычайно основательно и добросовестно изучил г. Маковского, и, действительно, между его гравюрами есть такие, которые смело могут быть поставлены наряду со многими иностранными».

Выставка печатного дела была для гравюры на дереве началом легализации ее как самостоятельного вида искусства.

Выставка помещалась в Соляном городке. Успех ее был потрясающий. Наша русская полиграфия была представлена во всем своем тогдашнем блеске. Конкурирующие издатели и типографы старались перещеголять один другого. Маркс, например, показывал весь процесс печати «Нивы», для чего была оборудована типография. Интересно выглядел и отдел роскошных изданий, в котором я увидел впервые немало ценных художественных книг.

Сытин, помимо своей книжной продукции, выставил и лубки. Из них внимание публики особенно привлекал микешинский лубок «О цыгане, мужике и о его кобыле», сделанный впервые Микешиным еще в 1882 году. До выставки эта картина распространялась лишь в контуре, без расцветки; тут же лубок запестрел оригинальной раскраской художника. Народу около лубков всегда толпилось масса. Привлекали публику и микешинские игральные карты.

На выставке печатного дела был Николай II со своей женой. «Тонная» царица почему-то заинтересовалась микешинским лубком и просила ей перевести по-немецки его текст, так как по-русски она не понимала. Окружающие придворные, краснея и морщась, переводили ей микешинские стихи как можно скромнее.

Для графического искусства старой России и нас, граверов, светлым пятном прошли и выставки blanc et noir, организованные по инициативе Матэ в Академии. На них были представлены рисунки, гравюры и офорты наших художников, а также был отдел и западной гравюры. Это вызвало широкий интерес в среде художников-живописцев к графическому искусству. Гравюра, показанная на выставках blanc et noir в лучших своих образцах, с этого времени стала законной частью выставок Академии и рассматривалась уже как вид чистого искусства, равный живописи. Этими выставками Академия художеств как бы официально снова признавала гравюру и офорт достойными поощрения в стенах высшего художественного заведения страны. Матэ сыграл в этом деле большую роль.

На весенних выставках Академии, разрешенных по новому свободному уставу, стали участвовать и мы, граверы. Я выставил на первую выставку гравюры с картин Маковского; участвовали также Матэ, Рундальцев и другие. Гравюры выставки были отмечены восторженным отзывом художественного критика «Нового времени» Н. И. Кравченко. Кравченко писал, что русским издателям теперь нет смысла выписывать гравюры из-за границы; в семье наших граверов появились свои Брендомуры и Паннемакеры, которые вполне могут обслужить русское граверное искусство.

Вполне естественно, что на выставках «Мира искусства» мое внимание привлекла Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Меня поразило прежде всего то, что ее гравюры были цветные: о возможности использования цветной гравюры я тогда не думал. До тех пор Остроумову мы не знали; слышал я, что она одно время начала было учиться у Штиглица, но убежала из-за режима; затем она занималась в Академии и была за границей. Но Анна Петровна шла самостоятельным путем, и мы ее не знали. Темы ее гравюр меня не захватили, но зато я был очарован применением ею цвета. Замечательный художник и большой мастер гравюры, Остроумова-Лебедева явилась первым в России мастером оригинальной цветной гравюры. Следом за нею я в Москве начал вводить в жизнь станковую гравюру, используя по преимуществу линолеум, которым Анна Петровна никогда не занималась.

Работая для петербургских иллюстрированных журналов, я имел из года в год заказы от Сытина по гравированию его календарей и учебников. Сытин несколько раз в году приезжал в Петербург для заключения договоров с писателями и обычно сам привозил мне работу. Он имел в Петербурге оптовый склад своей фирмы на Садовой; туда сразу же по приезде он и направлялся.

Однажды, не помню точно времени, когда это происходило, я пошел к заведующему сытинским складом Юркову сдавать доски гравюр календаря для отправки в Москву. Юрков сообщил мне, что приехал Сытин. Я попросил заведующего оформить мой счет и оплатить его. Юрков быстро выполнил мою просьбу.

Получив деньги, я отправился в трактир напротив склада, с тем, что, как только увижу из окон входящего Сытина, сразу же направлюсь в склад.

Вижу, Сытин вошел в свое помещение. Я — вслед за ним. В складе уже собралась писательская братия тогдашнего Петербурга — Светлов, Баранцевич и другие; с Баранцевичем у Сытина предстояли серьезные дела по покупке его сочинений.

Сытин в этот день был чем-то взволнован и, как говорил Юрков, выглядел «страшнее чорта».

Увидев меня, он набросился:

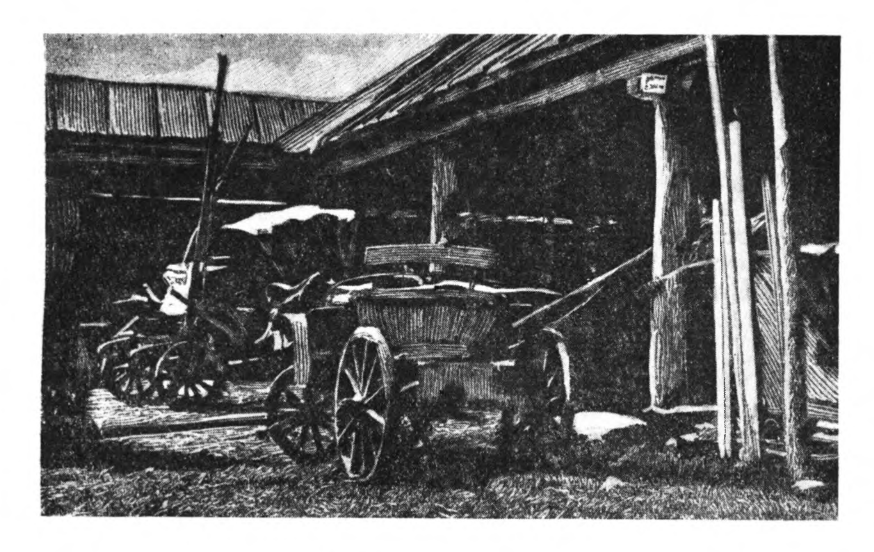
— Ты что же это (такой-сякой) задерживаешь работу?

Я ответил, что работа мною сегодня сдана Юркову. Юрков показывает хозяину оттиски. Тут Сытин совсем взбесился. Дело в том, что гравюра изображала сделанные по рисункам Пичугина портреты писателей и в том числе Чехова.

— Ты что это, сукин сын, сделал с Антоном Павловичем? — наступал на меня Сытин.

— Я, Иван Дмитриевич, сделал то, что требуется от гравера.

— Ну тебя к чортовой матери! Чехов — мой близкий друг, а ты, подлец этакий, изуродовал его.



Почтовый дворик в Тарусе

Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

И тут пошла площадная ругань — обычный стиль разговора Сытина со всеми. Не выдержав всего потока словоизвержений грозного издателя, Светлов и Баранцевич вступились за меня; рассмотрев оттиск, они сказали Ивану Дмитриевичу, что Чехов на гравюре очень похож.

Но Сытин не сдавался.

— Ты этому подлецу не плати ни копейки денег,— сказал он, обращаясь к Юркову.

Тогда я хлопнул по карману, в котором звенели недавно полученные золотые, и лукаво сказал Сытину:

— Деньги у меня уже здесь!

Сытин покраснел, смутился, промолчал. Он был как вспыльчив, так и отходчив.

Отпустив Светлова, Иван Дмитриевич обратился к Баранцевичу:

— Сегодня я должен с вами покончить во что бы то ни стало. Давайте сделаем по моему обычаю: вечерком соберемся в ресторане «Новая деревня» и там, за беседой, все и обделаем. Соберется вся наша братия. Так-то будет сподручнее.

Сытин пригласил в «Новую деревню» и меня.

За беседой и обильной выпивкой в ресторане Сытину, однако, не удалось обыграть Баранцевича, как он ни старался, пуская в ход все виды угощения.

— Ну, да ладно,— сказал он в конце концов.— Я еще раз приеду, и тогда-то мы покончим.

Угощение Баранцевича и остальных писателей стоило Сытину что-то около 400 рублей, обслуживали кабинет трое официантов. «На чай», по существующим традициям, обычно полагалось десять процентов от суммы счета. Сытин дал официантам два рубля и при этом сказал:

— Вот вам, это, смотрите, на троих.

Физиономии официантов готовы были лопнуть от обиды и оскорбления; но ничего не поделаешь — это был один из видов «объегоривания», который вошел в плоть и кровь московского купца.

Последние два года работы в журналах становилось все меньше и меньше. Приходилось думать об установлении более серьезной связи с московскими издателями. В 1902 году я с братом Александром и Муйжелем поехали на заработки в Москву.

Сытин дал заказ на гравирование детских сказок, которые и взяли для исполнения мои спутники; я же начал вести переговоры о работе с Алексеем Дмитриевичем Ступиным.

— Ты мне нужен, Павлов,— встретил меня Ступин.— Янов окончательно спился, и мне нужен гравер.

Ступин просил меня немедленно награвировать несколько досок для срочного издания. Я ответил, что сделал бы это с удовольствием, но у меня нет с собой инструментов.

— Ну, как же это ты, братец ты мой, едешь в Москву и не забираешь инструменты?

— Я, Алексей Дмитриевич, и не собирался здесь работать.

— Ну, какой же, братец ты мой, все-таки выход? — обратился ко мне Ступин.

— Давай денег, я куплю инструмент. Дело небольшое, инструменты не пропадут.

Ступин покачал головой.

— Я вас знаю, граверов! Деньги-то возьмешь и пропьешь... Ни инструментов, ни денег не будет... Нет уж, пойдем покупать вместе...

С Никольской улицы, где помещался склад Ступина, мы пошли на Лубянку, в магазин Отто.

Тут я решил посмеяться над недоверчивостью моего издателя.

Подойдя к прилавку, я сказал приказчику, указывая на Ступина:

— Дайте, пожалуйста, этому господину инструменты для гравирования.

Богобоязненный старец, со степенной походкой, лысый, с длинной седой бородой, Ступин смутился.

— Что ты, что ты, я ведь не гравирую!

— Да, но зато ты теперь будешь знать, что сам покупал инструменты,— ответил я.

— Ну, уж и рассердился! Ишь ты какой!

Я выбрал инструменты и спросил приказчика об их стоимости. Ступин заплатил деньги.

Пришли обратно в ступинскую лавку.

— Ну-ка, давай посмотрим, что ты там накупил-то? — сказал Ступин.— А можно ли еще ими гравировать-то?

— Слушай, Алексей Дмитриевич, как тебе не стыдно! Ведь инструменты-то покупал ты сам!

Ступин разгладил свою бороду и ответил:

— Ну, уж опять рассердился! Брось все это. Начинай работать, ведь не зря я уплатил за рисунки Виноградову.

Ступин дал мне на заказ две недели сроку. Получив от него доски, я засел за гравирование. Но в это время я получил тревожную телеграмму о тяжелой болезни жены. Бросив все московские дела, я уехала в Петербург.

Через две недели Ступин пишет моей жене:

«Скажи, пожалуйста, что твой муж — в Питере или шатается по Москве? Я ему купил инструменты, дал доски, а он сбежал неизвестно куда. Видно, все граверы путаники. Ты, матушка, повлияй на него».

Но влиять уже не пришлось: гравюры были закончены, оттиски и доски посланы издателю в Москву.

Получив их, Ступин успокоился. Я ему писал письмо за письмом, но он не отвечал.

Наконец его молчание меня возмутило. Я написал Ступину грозное письмо, напоминая свой адрес.

Он ответил:

«Прости меня, мой дорогой, я потерял твой адрес и счет и не знаю, сколько тебе причитается. Посылаю двести рублей. Если не доплатил, дошлю; если переплатил — доработаешь».

В 1903 году главный мой заказчик в Петербурге — Маркс сообщил мне, что его журнал окончательно переходит на цинкографский способ печати иллюстраций и что я могу подыскивать работу где угодно; при этом он выдал мне компенсацию в сумме около тысячи рублей.

Золотой век журнальной гравюры на дереве кончился. Среди нас началась паника; перспектив на работу по специальности не было абсолютно никаких. Большинство граверов перешло работать в цинкографии — разгравировывать цинковые клише. Это называлось у нас «сшибать шишки».

Я тоже поддался общему настроению и, по предложению Демчинского, разгравировывал по цинку портреты, но делал их чисто ксилографической манерой. Так работали граверы по цин-

ку в Америке: сетку они оставляли лишь в исключительных случаях, внешне цинк принимал вид гравюры; но это была излишне кропотливая и, по существу, бесцельная работа — ни то ни се: ни гравюра, ни клише.

Надеясь на связи с московскими издателями, на применение гравюры в книжной продукции, я решил расстаться с Петербургом и уехать в родную Москву.

Так кончился питерский период моей жизни и деятельности, отнявший у меня целых двенадцать лет. От недавнего мальчишки мастерской Рихау, после учения у Матэ и в школе Общества поощрения, я вышел в люди, стал на самостоятельную дорогу и сделался видным профессионалом-гравером. Упорно завоевывая себе имя на конкурсах и по гравированию в иллюстрированных журналах, я получил в Петербурге необходимую художественную и техническую культуру. Это помогло мне в дальнейшем перейти на оригинальную творческую гравюру, мечты о которой сложились у меня в Петербурге.

Но Москва меня начинала тянуть и вне зависимости от получения работы. Я никак не мог освоить красот Петербурга, и этот величественный город в то время не волновал меня творчески своим пейзажем. Наезжая в Москву за заказами, я все более и более начинал проникаться прелестью ее уголков, и она становилась мне ближе и роднее.

IX

После широкого поля деятельности по гравюре в Петербурге, с его большим количеством иллюстрированных журналов, Москва могла дать применение моему резцу только в области книги.

Переехав в Москву, я получил заказы на гравирование букварей у Сытина, и это мне давало основной заработок. Но такого рода работа, понятно, удовлетворяла мало, и я отдыхал на ступинских книгах — его серии «Библиотечка изящно иллюстрированных детских книжек». Здесь я имел живое общение с художниками-иллюстраторами.

Поселился я сначала на квартире в доме Варгина, на углу Лубянки и Кузнецкого моста. И первым визитером был «сам» — то-есть Алексей Дмитриевич Ступин. Но он не застал меня дома, и дверь открыла жена. Ступин сказал ей, проходя в комнаты.

— Ты кто же такая будешь? Жена, что ли, Павлова? Мне нужно его самого.

Мария Андреевна, несколько смутившись от подобного обращения, ответила, что меня нет дома.

— Ну, тогда покажи мне, где он работает,— не унимался Ступин.

В мастерской у меня он увидел на столе начатые гравированием доски по своим заказам и все их пересмотрел. Ступин обратил внимание на изображение обнаженной натурщицы, написанной Батюковым в натуру.

— Ты, матушка, убери эту вещь-то,— сказал Ступин жене.— Твой Павлов-то больше, поди, смотрит на нее и меньше работает.

С этих пор Ступин регулярно приходил ко мне на квартиру проверять на месте, как идет «его» работа.

Раз в неделю Ступин приглашал меня к себе в издательство. Лавка и кабинет его находились на Никольской улице, рядом с Ремесленной управой, недалеко от спуска к Китайгородской стене. В ступинском кабинете с трудом можно было повернуться: весь заваленный книгами и пачками готовых досок, он напоминал маленькую кладовку. В проходе висела картина Нестерова «Монах у часовни».

Обыкновенно ставился самовар, и нас угощали чаем с сахаром. Ступин брал мои оттиски и оригиналы художника и начинал «сличать». Как и у Маркса, у него была громаднейшая лупа. Тщательно просматривая оттиск, Ступин отмечал неудачные места. Присутствовавший со мной художник иногда соглашался с мнением хозяина, иногда его оспаривал.

Из всех московских издателей Алексей Дмитриевич Ступин был наибольшим энтузиастом гравюры: на протяжении свыше тридцати пяти лет он применял гравюру в своих изданиях. Даже странно было видеть на книжном рынке в 1910—1916 годах, в эпоху безраздельного господства цинкографии, ступинские издания с гравированными рисунками.

Начав свое дело с гравюрных изданий, Ступин до конца дней своих пронес любовь к ксилографии. Сыновья его настаивали на необходимости покончить с этим методом работы, указывая на то, что гравюра только тормозит дело, но старик упрямо не соглашался.

— Вы там делайте, как хотите,— говорил он,— а моя часть будет гравированная книга.

Меня удивляло, как этот, в сущности почти неграмотный человек, еле-еле научившийся писать, мог выработать тонкий вкус в работе с художниками. Будучи очень требовательным и осторожным, Ступин умело подбирал художников и привязывался к

тем из них, в чью добросовестность верил. Так было у него с М. В. Нестеровым, да так и с остальными.

Молодой Нестеров сделал для Ступина немало иллюстраций, многие из которых сейчас совсем неизвестны. А между тем отдельные его иллюстрации к ступинским книжкам, прекрасно награвированные А. С. Яновым, представляют несомненный художественный интерес. Рисунки к «Песне о купце Калашникове», «Русалке», «Мцыри» и другим полны драматизма, насыщены глубоким поэтическим чувством и очень историчны.

Нестеров рисовал свои иллюстрации непосредственно на доске, по загрунтованному слою. Ступина это обстоятельство очень беспокоило.

— Как же это так, ребята? — жаловался он.— С чем же я буду сравнивать гравюру-то? Ведь рисунок-то уничтожается! Как же это так?

Работали у Ступина также И. Панов, Виноградов, К. Лебедев, Комаров, Ягужинский, Р. Шнейдер, отличный анималист и опытный рисовальщик. Затем присяжным художником у Ступина сделался плодовитый иллюстратор В. В. Спасский, к которому особенно благоволили молодые Ступины, но и «сам» любил рисунки Спасского и говорил, что он делает их очень «изячно». Довольно много книг Ступину иллюстрировал Апсит.

Подобно Апситу, Спасский был бойкой фигурой среди московских иллюстраторов. Хлесткий и быстрый рисовальщик в штриховой манере, он учился в свое время в школе живописи и кончил с медалью за картину «В уборной артиста после спектакля». Но живопись им была скоро заброшена, и Спасский стал работать в издательстве Ступина как иллюстратор, а позднее и как редактор по целому ряду новых изданий.

Во время наших деловых бесед Ступин не раз делился впечатлениями о начале своей книгоиздательской деятельности. Придя в Москву мальчишкой из Серпухова, он работал в книжной лавке у Шарапова. Но скромная роль приказчика его не удовлетворяла: он мечтал о собственном деле, и непременно с иллюстрированными книжками.

Будучи исполнительным работником, Ступин попросил однажды у своего хозяина разрешения выпустить книжонку, которая тогда страшно занимала его воображение. Он обожал танцы, хотя сам и не танцовал; иллюстрированный самоучитель танцев, по его мнению, должен был сыграть соответствующую воспитательную роль.

Так появилось первое издание Ступина, выдержавшее в короткий срок несколько тиражей. Тогда он попросил хозяина разрешить ему открыть самостоятельное издательство.

— Я задумал издавать изящную детскую книгу,— сказал

Ступин Шарапову.— И я должен осуществить это свое желание.

— Иди, у тебя своя дорога,— ответил Шарапов.

Сняв маленькую лавку в доме Ремесленной управы размером в три аршина по длине и полтора по ширине, Ступин приступил к книгоиздательской деятельности. Было, конечно, тесновато, но новый издатель скоро расширил свое помещение, заарендовав у церкви «Святого духа» половину квартиры священника в первом этаже, где и устроил склад и издательство. Обороты быстро росли. Этому помогло и то, что Ступин являлся одновременно и комиссионером синодальной типографии, выпускавшей книги духовного содержания; они отлично расходились как обязательный товар среди духовенства. Кроме того, Ступин сумел добиться рекомендации многих своих изданий через Ученый комитет министерства народного просвещения, ведомства императрицы Марии и Ученый комитет при святейшем синоде; виза этих учреждений увеличивала распространение изданий среди библиотек.

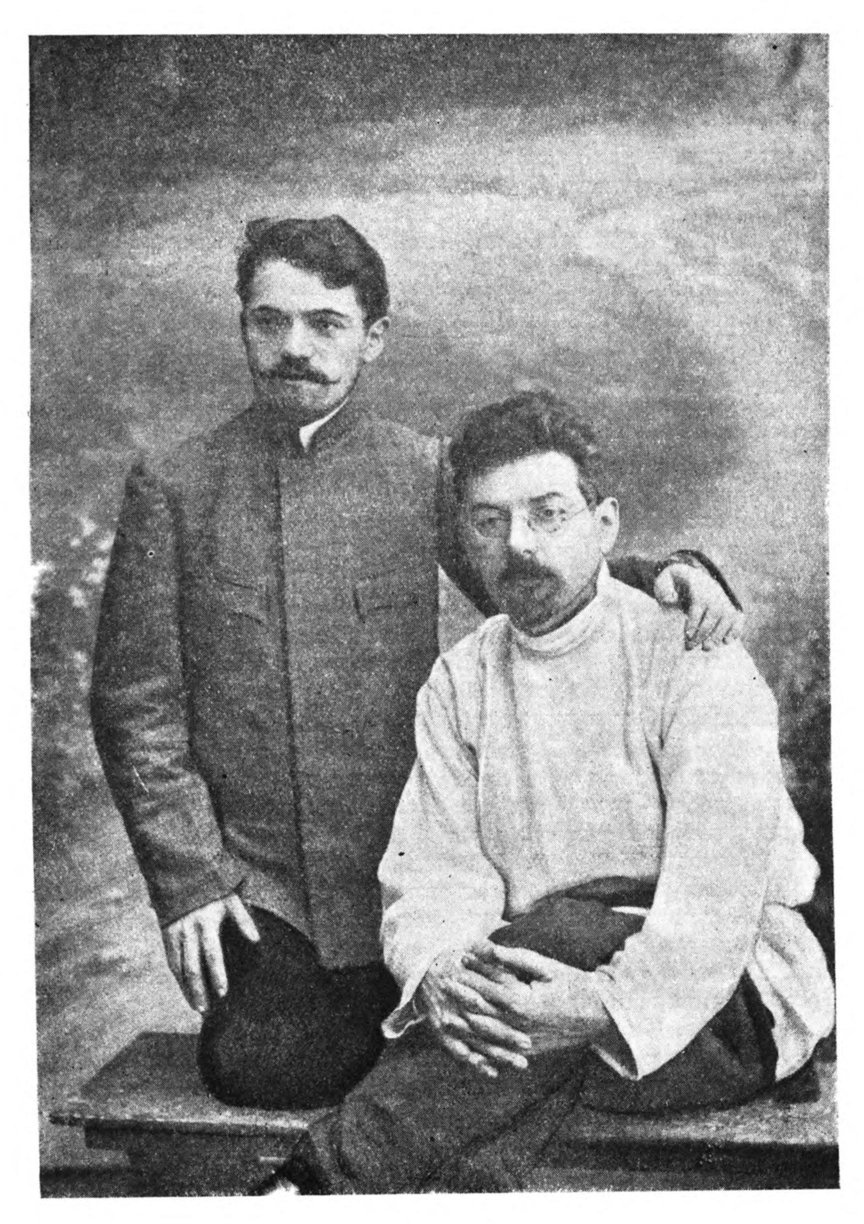
Специализировался Ступин главным образом на детской литературе, среди которой основной серией была известная серия миниатюрного формата «Библиотечка Ступина». Он довел это издание до ста двадцати названий, причем некоторые из них, как «Азбука-крошка», «Книжка-первинка» и другие, переиздавались до десяти раз. В ступинской библиотечке были сказки, рассказы, исторические были, путешествия, популярные очерки о жизни природы, игры, забавы и т. п. в очень примитивном изложении. Каждый выпуск стоил десять копеек (оптом — шесть копеек) за тридцать две страницы; бумага и обложка были высокого качества. Выпускалась библиотечка тиражом от двух до десяти тысяч экземпляров.

На свою любимую библиотечку Ступин не жалел денег. За иллюстрации платил он художнику 200 рублей и столько же граверу за каждую книжку. Когда ему задавали вопрос, почему он так делает, это должно давать убыток, Ступин отвечал:

— Ишь ты, поди ж ты, я не понимаю! Я ведь рассчитываю сразу на несколько изданий. Первое для меня — всегда малый убыток, второе — небольшая польза, а остальные — тут уж сплошной барыш в карман.

В целях рекламы своей библиотечки Ступин в дальнейшем стал даже выдавать премию: оптовым покупателям всех номеров книг он прилагал шкафчик, чтобы, как он говорил, его библиотечка имела еще более «изячный» вид и бросалась в глаза на прилавке. И дельный издатель, несмотря на сравнительно большую себестоимость шкафчика, не прогадывал.

Ступин любил украшать свои книги гравированными рисунками; иногда на тридцати страничках текста иллюстрации зани-



А. Н. и И. Н. Павловы

Фото 1904 г.

мали чуть ли не все место. Он предъявлял свои требования и к художникам, и к граверам, и к материалам, и к самой технике издания. Ступинская библиотечка печаталась в лучших московских типографиях, хозяева которых считали честью работать для фирмы Ступина, конкурируя друг с другом. За свои заказы Ступин всегда платил, по собственному выражению, «чистоганом» и никогда не задерживал оплаты счетов.

— Я работаю чистоганом,— говорил он мне не раз.— Я никогда никому не выдавал векселей, как это делает твой Сытин. Ну, да ведь у него большая голова, большой полет.

Насколько Ступин бережно относился к гравюре и рисунку, свидетельствует необычайная забота Алексея Дмитриевича о качестве досок. У него работал И. Панов на заграничных досках, он резал тончайшие иллюстрации из мира животных. Заказывал Ступин гравюры и Паннемакеру в Париже.

Из граверов присяжными у Ступина были Янов и я, но работали также и братья Ермоловы, Конден, Рыжов, М. Рашевский, М. Смирнов. Даже и в увеличенных форматах своих детских книг, как популярные «Дядька Квасов» Сливицкого и другие, Ступин использовал ксилографии.

Ступин был колоритной фигурой и в быту. Семью он имел большую: двух сыновей, Николая и Алексея, и несколько «девок», как он называл своих дочерей. Сыновья его также любили книгу и в работе обладали некоторым вкусом; главным их воспитателем по этой части был художник Спасский.

Я как-то спросил Ступина, почему же он не дал специального образования своим детям и не пошлет их за границу изучать книжное дело. Ступа (так все звали Ступина) спокойно, серпуховским говорком, ответил мне:

— Ты ничего-то не понимаешь, Павлов! И чудак же ты! Вот я тебе скажу пример: кончают студенты университет и ходят без делов. А у меня, как видишь, дети в деле.— И добавил, гладя по обыкновению свою длинную седую бороду: — Ишь ты, послать за границу! Да как же это я-то без заграницы работал? Да и ведь, кажется, не плохо...

Помолчав, Ступин продолжал:

— Довольно с них, что кончили мещанское училище. Пишут хорошо, четко, а считают прямо даже без ошибки... не стесняясь никакой цифрой.

Такие беседы у нас бывали с Алексеем Дмитриевичем нередко. По наивности, я как-то задал ему вопрос, платит ли он своим сыновьям жалованье. Ступин развел руками.

— Как посмотрю я на тебя, Павлов, и чудак же ты! Да зачем им жалованье, когда я их одеваю, обуваю, кормлю? Для чего им нужны деньги? для баловства? — не нахожу нужным.

Старая Москва

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

Однако ступинские сынки были смекалистыми ребятами: они просто-напросто брали деньги из выручки, сколько хотели. Оба сына любили пофрантить, и Ступин всегда спорил с ними по этому поводу.

— И зачем это вы все франтите? Я вот, смотрите, всю жизнь хожу в одном костюме. Ишь ты, поди ж ты! А все потому, что молодые. Ну, да бог с вами, вам и книги в руки.

Кроме костюмов, сынки любили щеголять перстнями с дорогими каменьями, но при отце держали их всегда в кошельках, надевая их на руки лишь на пирушках у своих сверстников — сыновей купцов.

Но все же они любили дело и умело его вели. В маленькой ступинской лавочке обороты доходили почти до миллиона рублей.

В летние месяцы семья Ступиных отправлялась на дачу в Богородское, и Алексей Дмитриевич немного изменял свой быт.

— Ну, теперь я вольный казак,— говорил он нам со своей неизменной улыбочкой.— «Сама» не будет дожидаться меня обедать, и мы будем ходить в трактиры.

И как-то он сказал мне, когда я пришел сдавать ему работу:

— Ну, Иван Павлов, пойдем в трактир.

Я ответил:

— А разве ты, Алексей Дмитриевич, водочку-то употребляешь? Ведь она в цене!

— Ну, это я могу себе позволить, когда семья на даче.

И Ступин вызывает мальчишку из лавки:

— Поди позови Афанасья Афанасьевича.

Афанасий Афанасьевич — это сосед, букинист-антиквар Астапов, тоже серпуховец по происхождению, земляк Ступина.

Как букинист, горбун Астапов обладал большими странностями: он не гнался за торговлей, а по преимуществу занимался «ловлей» книг, наиболее ценные из которых оставлял у себя, не пуская в продажу.

В это время в кабинет Ступина входил переплетчик Евлампиев, вечно просивший у него денег, когда бы я его там ни встретил. Ступа ругался, но в конце концов удовлетворил просьбу переплетчика.

— Ну, Евлампиев, пойдешь со мной тоже в трактир.

Когда пришел Астапов, Ступин шутливо обратился к нам:

— Ну, тройка борзых, идем к Калгушкину.

Мы шли в ресторан, помещавшийся над пассажем, на Лубянской площади, где Ступин и занимал отдельный кабинет. В ресторане Калгушкина собиралось все московское китайгородское купечество.

Вызывался официант.

— Ну, брат, угости эту голодную братию,— говорил ему Ступа.— Да по-настоящему, смотри!

Официант знал, что нести: на стол ставились заливной поросенок с хреном, осетрина, соленые нежинские огурцы, входившие тогда в моду, и всякая всячина, из расчета на четырех человек.

— Ну, а как же вы, ребята, насчет водочки-то? — обращался к нам Ступин.

Мы все трое, как бы сговорившись, отвечали:

— Это уж как вы, Алексей Дмитриевич.

Ступин степенно отвечал на это:

— Так как мы ушли из дела, то не задержимся. Дай нам, почтенный, полбутылочки Смирновской номер тридцать два.

Смирновская быстро осушалась. Ступин, гладя свою лысину и бороду, внимательно осматривал нас.

— А что, ребята, может быть, подовторим?

«Подовторяли» до трех раз. И так просиживали в трактире часа два, а иногда и три и возвращались на работу как ни в чем не бывало. Ступин расплачивался из своей мошны, не разрешая нам платить ни копейки.

Вспоминаю любопытный эпизод из быта Ступина, когда

Утес Степана Разина

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

сыновья его для удобства обслуживания клиентуры решили поставить телефон.

«Сам» на эту затею долго не соглашался.

— Надо работать, а не звонки слушать,— нервничал старик.

Он мне признавался, что боится, как бы его ребята не увлеклись новшеством и не перестали бы серьезно относиться к делу. Но все же телефон был поставлен. Долго крепился Ступин и не хотел им пользоваться, но однажды не выдержал.

— Ну что, телефон-то действует? — сказал он сыну.

— Готов, папаша, работает.

— Вот что, соедини-ка меня с Афанасием Афанасьевичем.

Астапов жил в номерах на Рождественке и пользовался там общественным телефоном.

— Афанасий Афанасьевич, это ты? — начал Ступин свой первый телефонный разговор, как только сын соединил свой номер с Астаповым.

— Я, Алексей Дмитриевич. Откуда ты звонишь-то?

— По собственному телефону. Ты вот что: пойдем сегодня в баню. Видишь, как удобно, а то бы надо мальчишку посылать, отрывать от дела. А я вот с тобой говорю и никому не мешаю. Ты соберись к закрытию лавки, приготовь белье. Я из лавки-то пойду и зайду. Пойдем вместе, слышишь?

Ступа умиленно разглаживал свою бороду. Я говорил ему:

— Ну, что ты все не хотел пользоваться телефоном-то? А?

— Да нет, я, пожалуй, был не прав,— отвечал он.

И с этого времени Ступин занимал телефон исключительно для разговоров с Астаповым, а в остальное время пользовались им сыновья.

Из ступинских граверов самым ярким был, конечно, Алексей Степанович Янов. Это вообще был лучший московский гравер, не только не уступавший, но и превосходивший силой петербургских граверов. Человек исключительно большого опыта и таланта, блестящий техник, Янов был очень своеобразен по манере. Штрих его отличался музыкальностью, серебристостью, в гравюрах его чувствовалась поэзия. Подражать ему было трудно — яновские гравюры можно было узнать и без подписи. Особенно удачно и вдохновенно он гравировал рисунки Нестерова. Михаил Васильевич мне передавал, что в лице Янова он имел замечательного исполнителя своих иллюстраций. Помимо рисунков к Лермонтову, Пушкину, сказкам и разным детским рассказам, Янов гравировал также рисунки Нестерова для капитального художественного издания П. В. Синицына «Преображенское и окружающие его места», выпущенного в 1895 году.

Первый раз я увидел Янова, когда убежал от Рихау и захотел поступить к нему учиться; но мы попали к нему в момент его

безумного состояния,— родственники проглядели начало его запоя. По возвращении в Москву мне пришлось работать с Яновым для Сытина, когда я был завален заказами после пожара типографии. Я его тогда пригласил помочь мне, и мы долгое время работали совместно.

Гравировал Янов очень оригинально. Доски свои он разграфлял на клетки для облегчения планирования работы. Доска Янова всегда была заклеена бумагой, чтобы потные руки не портили рисунок; отгравировывая отдельные куски, он постепенно отрывал бумажку по частям. Но работы его были все же неоднородны. Когда Янов был здоров, он гравировал быстро и блестяще; в период же припадков и болезней он очень долго «настраивался».

В отличие от московских граверов-ремесленников, Янов прошел курс гравирования в мастерской «Всемирной иллюстрации» Гоппе под руководством Дамюллера; вероятно, влиял на него и брат, известный в то время театральный художник у Корша.

Янов внешностью резко отличался от своих товарищей по граверному искусству: у него было интеллигентное лицо с окладистой бородкой, хорошие, хотя по временам и болезненные глаза; одевался прилично. Но все это бывало в периоды его трезвости. Янов был замкнут, страдал эпилепсией, и я не раз был свидетелем его жестокой болезни. Запивал он отчаянно, удерживать его тогда не было никакой возможности.

Натерпевшись с ним горя, жена его бросила. Был момент, когда Янов совершенно погибал. Мы с Марией Андреевной решили его взять к себе, думая воздействовать на него. Янов жил у нас около года. Вместе с ним одно время находился у нас и сын его, крестник Ступина. Жизнь Алексея Степановича вошла в какую-то норму. Но он все же частенько говорил:

— Ну, боже упаси, если я теперь свернусь,— пропаду.

Когда я жил на даче в Немчиновке, Янов там тоже снимал комнату. В Немчиновке я был свидетелем припадка с Алексеем Степановичем, который мог кончиться очень печально.

Отдыхая от работ, мы ловили рыбу. На мою удочку клевал крупный окунь, и, увлекшись, я и не заметил сразу, что Янов исчез со своей удочкой. С ним случился припадок эпилепсии, и он ушел в воду. Я бросил все и полез его спасать; с трудом вытащив бившегося в судорогах больного, я положил его на песок. Через час приступ кончился.

— А что, разве был дождь, Иван Николаевич? — сказал Янов, открывая глаза, щурясь от света и отряхивая мокрую одежду. А кругом сияло солнце.

— Да, был дождь,— отвечал я.

Москва

Рисунок И. Н. Павлова

С дачи мы в тот же день, вместе с гостившим у меня художником Животовским, поехали в город сдавать работы. Янов получил деньги и скрылся куда-то, обещая быть к определенному часу. Через две недели я утром прихожу к Ступину, и он мне жалуется:

— Янов-то, понимаешь, сегодня в четыре часа ко мне заявился в одной рубашке. Ну, что мне с ним делать? Ведь в который уж это раз! Ну, одел я его...

Оказывается, Янова раздели на Цветном бульваре в одном из злачных мест, начисто обобрали и пустили в чем мать родила. Ко мне на квартиру он больше уже не приходил. Жил Янов в номерах Коробкова, на Сухаревской площади, а работал в цинкографии Мецгера.

Конец его был ужасен. Получив расчет перед рождеством, Янов купил четверть водки и принес ее к себе в номер, чтобы не бегать лишний раз за добавлением. Он заперся в номере и начал распивать «втихую» свою четверть. Но всю ее он так и не оси-

лил: удар хватил припадочного гравера. На третий день администрация номеров, обеспокоенная отсутствием жильца, решила пригласить полицию. Была взломана дверь, и перед глазами вошедших предстала следующая картина: Янов лежал на полу у кровати, а невдалеке стояла чуть не допитая четверть вина.

Так печально окончилась жизнь талантливого московского гравера Алексея Степановича Янова.

С квартиры в доме Варгина мы скоро уехали: она была дорога по цене. Мы поселились на Сухаревской площади в громадном доме Элькинда и заняли там квартиру из трех комнат; одну из них занимала мать с Александром.

Мать моя очень тосковала по Павлуше и постоянно плакала; жизнь без него теряла для нее всякий смысл. Не в силах совладеть с собой, она тайно договорилась с Александром, чтобы он написал главному врачу в больницу на Удельную и попросил его перевезти Павлушу в московскую Преображенскую больницу, в которой будто бы имелись свободные места.

Главный врач охотно пошел на предложение матери и командировал с Павлушей служащего для определения в Преображенскую больницу. Но, приехав в Москву и обратившись в больницу, служащий получил ответ, что не было никакого смысла перевозить больного, так как больница переполнена. После этого служащему ничего не оставалось, как обратиться в участок и доложить о происшествии. Полиция, недолго думая, водворила Павлушу по месту жительства матери.

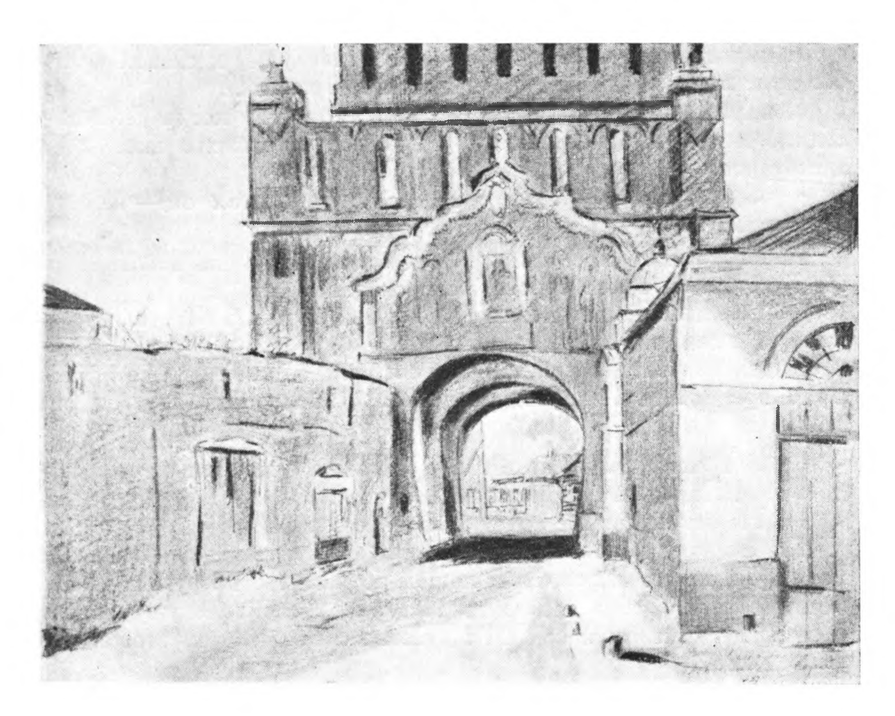
В это время я был по делам в Петербурге. Вернувшись, я нашел Павлушу у себя дома. Без меня он буянил, жестоко бил мать, таскал ее за волосы и топтал ногами. Брат, вступавшийся за мать, также им избивался.

И пошла у нас кошмарная жизнь. Работать я не мог. Мария Андреевна также волновалась, все время предчувствуя, что вот-вот должно совершиться нечто ужасное. Она беспрерывно следила за действиями больного. Но странно: ни меня, ни Марию Андреевну Павлуша никогда не трогал и был при нас сравнительно спокоен.

Я ездил к главному врачу Преображенской больницы и умолял его взять брата, рассказывая о создавшейся тяжелой жизни, но на него ничто не действовало, и он ссылался на отсутствие места. Тогда я решил поехать к своему дяде, частному поверенному А. П. Троицкому. Тот, выслушав меня, только улыбнулся и сказал:

— Все устрою, и очень быстро.

Павлуша в это время вдруг исчез и пропадал трое суток. Я был уверен, что его забрала полиция и направила в больницу.



Коломна

Рисунок И. Н. Павлова

К моему удивлению, Павлуша является домой на третьи сутки к вечеру. Я мог только удивиться его сообразительности: как он мог разобраться в лабиринте квартир и найти нас.

Скоро мне пришлось расстаться с квартирой Элькинда. Управляющий в категорической форме предложил нам выехать, мотивируя тем, что душевнобольной жилец пугает квартирантов и нарушает весь быт. Мы переехали жить на Александровскую улицу, захватив с собой и Павлушу.

Прошение, которое сочинил мне Троицкий, было направлено в канцелярию великого князя Сергея Александровича. Оно гласило, что у меня на руках находится душевнобольной брат и у него мания преследования высокопоставленных лиц; как «верноподданный» сын родины, я извещал об этом и присовокуплял, что не отвечаю за последствия. И, как в сказке, через несколько часов к дому нашему подкатывает карета, и из нее выскакивают трое — адъютант, доктор и сыщик.

— Где находится больной?

Я подвел их к кровати, где лежал Павлуша, и сказал брату, что приехал врач и хочет облегчить его страдания.

Павлуша спокойно дал выслушать себя. Но когда дело подходило к концу, он вырвался у доктора и схватил аксельбант адъютанта.

— Сразу видно, что дурак,— дико захохотал он,— навесил бирюльки.

Перепуганного представителя власти быстро высвободили из объятий брата, а мне строго было сказано:

— Немедленно везите его в приемный пункт, в Мертвый переулок. Мы там уже предупредили.

И действительно, приехав туда, я увидел, что нас уже ждали. Врач предложил Павлуше раздеться. Обследовав его, он сказал нам:

— Все ясно. Вы можете ехать домой, а брат останется здесь.

Тогда Павлуша закричал на весь зал:

— Не останусь! Не хочу! Убирайтесь вы все!

По сигналу врача его хотели уже схватить двое здоровых молодцов, но он вырвался и пошел по комнате на руках, высоко закинув ноги. Тогда надели на Павлушу смирительную рубашку и руки его связали назад. Я с душевной болью, опустошенный, уехал домой.

Только таким путем и удалось добиться места в Преображенской больнице. Через шесть лет Павлуша там умер. На запросы матери о причинах смерти администрация сообщила, что он был убит во время схватки с больными.

Тяжелые воспоминания о брате заставили нас переменить и квартиру на Александровской. Мы переехали на Бахметьевскую, в дом Федосеева; мать же с братом и сестрами поселилась отдельно, на Зацепе.

Наступил декабрь 1905 года. Москва вся пылала в огне. Рабочие героически боролись с правительством, полицией и казаками. Особенно ярко полыхало на Пресне — зарево пожаров багровым светом было видно у нас на Бахметьевской. С продовольствием стало трудно, и обывателей охватила паника. Выходить из квартир было опасно, ворота большинства домов запирались.

На Бахметьевской главным местом сбора революционеров был Институт инженеров, в нем происходили постоянные митинги. Институт все время был полон народа; преобладали рабочие и интеллигенция. Призыв к восстанию и сбору денег на оружие делал свое дело. Кое-где начали строиться баррикады. Через несколько дней наш район был совершенно отрезан от города полицией.

Все мы, посещавшие институт, получили определенные зада-

ния. Революционная волна меня захватила, и я пошел помогать борцам. Жестокость самодержавия для меня была так ясна по тяжелым впечатлениям жизни, что иного выхода, кроме революции, я и не представлял. Я был назначен по проверке всех жильцов дома, а потом доставал хлеб из Марьиной Рощи.

Проходя по Садовой улице, я видел, как она вся была запутана проволокой, а телеграфные столбы свалены в кучу. Тут и там видны были следы артиллерийского обстрела. На бульваре у Сухаревки на деревьях легко можно было разглядеть клочья засохшего мозга; в этом районе солдаты в бой не вступали, а действовали через форточки, скрыто, и убивали наповал. По нашей же Бахметьевской улице все время скакали драгуны и казаки и собирались, как они говорили, разнести осиное гнездо — место митингов — Инженерное училище.

Однажды, обходя квартиры, я увидел своего домовладельца Федосеева. Федосеев был ярым черносотенцем и, как торговец, спал и видел конец восстания.

Федосеев злорадно сказал мне:

— Вашего Сытина правительство палит!

Фабрика Сытина, действительно, полыхала в огне; зарево видно было и в нашем районе. То и дело слышались взрывы.

В народе говорили, что на чердаках у Сытина был склад бомб. Но взрывались не бомбы, а доски гравюр пальмового дерева, которые Сытин скупал в течение двух десятков лет. Здесь, на чердаке, были скоплены произведения русского граверного искусства со времени первых номеров «Всемирной иллюстрации». Сытин все это скупал за гроши и хранил у себя на складе. Когда огонь добрался до чердачного помещения, где было клишехранилище, пламя бушевало особенно сильно, а выдержанные сухие доски, пропитанные скипидаром, взрывались и летели в воздух чуть ли не на версту.

Как только появилась возможность пройти на Пятницкую улицу, я прежде всего направился к типографии Сытина. Вид ее был ужасен. Только что отстроенное по всем правилам новейшей техники огромное и красивое помещение зияло пропастью. Остались голые стены, а вместо окон виднелись сплошные провалы. Неповрежденным оказался лишь первый этаж фабрики, где стояли ротационные и плоские машины. Во втором этаже, где была наборная, шрифты так расплавились, что залили своей массой все помещение и даже проникли по лестницам вниз.

Фабрика была явно подожжена. Некоторые из рабочих, любивших свое производство, безуспешно пытались приостановить пожар.

На сытинской фабрике революционное движение среди печатников было особенно сильным. Власти уже давно подозрительно

смотрели на этот очаг мятежа. Во дворе кишмя кишели шпики, подосланные полицейским начальством в типографию; работа черносотенцев развернулась во-всю. До пожара был митинг. Революционно настроенных рабочих поддерживал сын Сытина, Василий Иванович. Отец говорил ему:

— Что же ты, Васька, со мной делаешь-то! Ведь по миру можешь пустить.

Поймав одного из провокаторов, рабочие хотели его немедленно же растерзать. Но молодой Сытин остановил их действия.

— Не следует пачкать стены фабрики кровью,— решительно сказал он.

Тогда решили злодея примерно наказать: выкатили бочку с типографской краской, вымазали его ею доотказа и так и пустили гулять. Вряд ли и через год этот провокатор счистил с себя смывающуюся только скипидаром краску.

Я попал в типографию лишь спустя две недели после подавления восстания. Контора перебралась в старое помещение во дворе.

За сколоченным наспех столом сидело все управление — сам Сытин и директора — Соловьев, Фролов и другие.

Сытин, поводя маленькими мышиными глазками, говорил:

— Ну, что же теперь делать-то? — И, помолчав, добавил: — Мерзавцы, дотла меня разорили.

Страховой премии Сытин не получил на том основании, что в уставе страхового общества имелся пункт о неоплате потерянного имущества вследствие восстания. Приходилось предпринимателю изворачиваться без чьей либо помощи.

Но Сытин не растерялся. С утроенной энергией принялся он за восстановление фабрики, или, как он говорил, за создание новой типографии. И если пожар двенадцатого года способствовал украшению Москвы, то пожар сытинской типографии вызвал к жизни еще более мощную и красивую фабрику печатного дела. Вся типография была переоборудована новыми машинами, шрифтами и соответствующей обстановкой.

В первый год после пожара Сытин совсем не давал своим акционерам дивидендов; во второй год стал платить уже три процента, и далее процент быстро рос. Дело после реконструкции производства пошло еще сильнее.

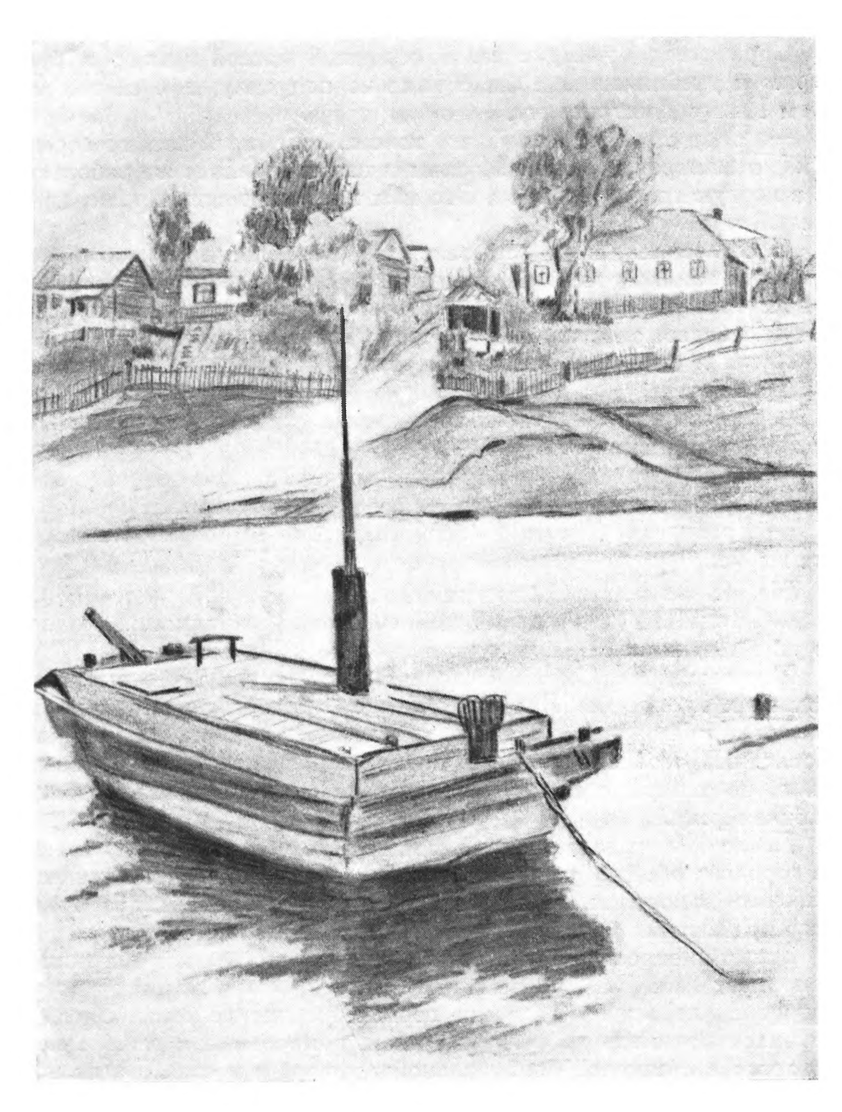
Вызвав меня в контору, Сытин сказал мне:

— Ну, Павлов, теперь еще ты меня грабь.

Я пожал плечами.

— Иван Дмитриевич, право, я никого никогда не грабил.

— Не грабил, не грабил!.. Ну, так будешь грабить!.. Ну, вот, сукин сын, восстанавливай теперь все гравюры. Да смотри, без всякой задержки. Не дам тебе ни минуты отдыха.



Рыбница на Волге

Рисунок И. Н. Павлова

Справиться одному с такой огромной массой гравюр к букварям и учебникам мне было явно не под силу, и я сказал об этом Ивану Дмитриевичу.

— Чорт с тобой! Делай, что хочешь... Собирай всех граверов, всякую шантрапу со всей Москвы и начинай сейчас же работать. И в первую голову буквари. Это наш хлеб, и для тебя тоже, паршивый чорт.

Я согласился, и работа закипела. Возобновление досок для букварей заняло у меня более двух лет. Помогали мне брат Александр, граверы Смирнов и Янов. Был приглашен также художник Медведев, рисовавший непосредственно на дереве.

Когда я стал представлять первые счета, Сытин, подписывая их, кричал мне:

— Мошенник! От твоих-то счетов я уж окончательно останусь без рубашки!

Через год бухгалтерия в годичном отчете вывела общую сумму моего заработка. И тут Сытин уж совсем не выдержал.

— Грабитель! Жулик! — бесновался он.— Совсем растащили все вы меня!

На это я ответил Сытину иносказательно:

— Да, Иван Дмитриевич, действительно растащили... с одного угла Пятницкой — прямо на несколько кварталов.

И я был прав. Сытин настолько пошел в гору, что выстроил большой корпус на Валовой и уже приторговывал дома до следующего переулка, а также и угловой дом на Пятницкой. Последний особенно мозолил глаза всемогущему предпринимателю, но хозяин попался упористый, и все откладывал сделку, набивая цену.

После 1905 года я с женой каждое лето уезжал на дачу и жил за городом, обычно до начала октября, когда меня уже начинали выгонять заморозки. Моя работа у Сытина не требовала постоянного пребывания в Москве, и на природе я работал запоем.

Жизнь в окрестностях Москвы, в непосредственном общении с природой, дала мне чрезвычайно много. Она усилила чувство ощущения пейзажа и дала мне первые творческие темы. Здесь я научился понимать графический язык природы, над выявлением которого в станковой оригинальной гравюре я и стал с этих пор работать.

Первые годы я жил в деревне Немчиновке, по Александровской железной дороге, немного в стороне от двадцатой версты. Деревня эта очень живописна и стоит на бугре; тут же запруженная речка Сетунь и мельница. Вставал я очень рано, как только мой приятель, пастух Серега, заиграет на рожке. Первый удар хлыста около моей избушки будил меня, и, пока я одевался, уже раздавались серегины мелодии.

Я выбегал на улицу, и обворожительная свежая природа встречала меня чистым прохладным утром. А чудесные мелодии Сереги все продолжались и продолжались; одна за другой брели коровы. Я наблюдал восход солнца. Никогда не забуду этих острых, глубоких впечатлений, когда глаза как бы брызжут какой-то необычайной радостью восприятия жизни. На фоне утреннего тумана березки и вся зелень кажутся почти силуэтами; свежий, чуть заметный ветерок обвевает лицо. Но вот появляется солнце, и минута за минутой начинают меняться очертания, цвета, краски, соотношения предметов в перспективе. Желтые, оранжевые, красные цвета появляются на небе, постепенно погасая и переходя в лиловые, синие и голубые.

С глубокой затаенностью и трепетом ловил я линии и краски природы и спешил запечатлеть их в своих новых работах. Я начинал делать первые станковые гравюры. Но если восприятие окружающего было так радостно и, казалось, сразу же давало в руки все, то как трудна и сурова была самая работа по передаче своих впечатлений.

Первые мои опыты были очень несовершенны. Привыкнув к тоновой манере резьбы, я попрежнему грешил штриховкой: слаженности и гармонии тонов у меня никак не получалось. И я безжалостно уничтожал доски этих своих цветных гравюр. Сейчас я жалею об этом, но тогда я поступал так от отчаяния.

Со мной на даче жил Апсит, увлекавшийся тогда этюдами маслом. И странно, в его незадачливых этюдах я находил как раз то, чего нехватало в моих гравюрах.

Когда же он сказал мне, что я напрасно режу все линиями, тогда как нужны сплошные тона, мне все стало ясно. Безусловно, я путался. Детального линейного разрешения требовал лишь основной тон; остальные должны были итти как дополнительные.

Много помог мне в этих поисках и новый материал, к которому я обратился. Это был линолеум. До 1907 года я и не подозревал, что буду на нем гравировать. Вернувшись из Парижа, Шевердяев мне первому рассказал о применении за границей линолеума для резьбы. В Париже линолеум уже полностью вытеснил обрезную гравюру, и только застарелые эстеты презирали этот новый и гибкий материал.

Я раздобыл кусок линолеума и начал пробовать резать на нем. Но вначале у меня ничего не выходило — как ни режу, материал все рвется. Тогда Шевердяев указал мне на необходимость применения инструмента для резьбы по линолеуму — резца формы острого угла. Но так как Шевердяев сам еще слабо справлялся с линолеумом, мне пришлось пробивать дорогу одному.

Чтобы линолеум не сгибался и давал возможность проводить четкую линию, я подбивал к нему гвоздями доску, а потом стал наклеивать фанерку. Чтобы легче накатывалась краска и печать ложилась ровнее, я стал шлифовать материал. Употреблял я также и свой состав грунта. И только после этого, сделав материал более упругим и крепким и как бы зажав его в тиски, я добился появления четких линогравюрных линий. Первой моей гравюрой на линолеуме более или менее удовлетворительной была «Церковь Николы в Голутвине». По ней сейчас отчетливо представляешь все недостатки первого этапа новой для меня техники резьбы.

С тех пор я люблю линолеум не меньше дерева. Он мне дал чрезвычайно много и облегчил переход к цветной станковой гравюре. Если бы не этот благодатный материал, мне бы не удалось сделать даже сотой доли того, что я осуществил в области своей оригинальной гравюры. Я был первым в России гравером, применившим линолеум. Как пионер этого начинания я был сперва одиноким; следом за мною пошел В. Д. Фалилеев.

Из дачных впечатлений я хорошо помню ужасную бурю, которая разразилась под Москвой. Эта буря дала мне мотивы для нескольких моих гравюр, которые я считаю лучшими.

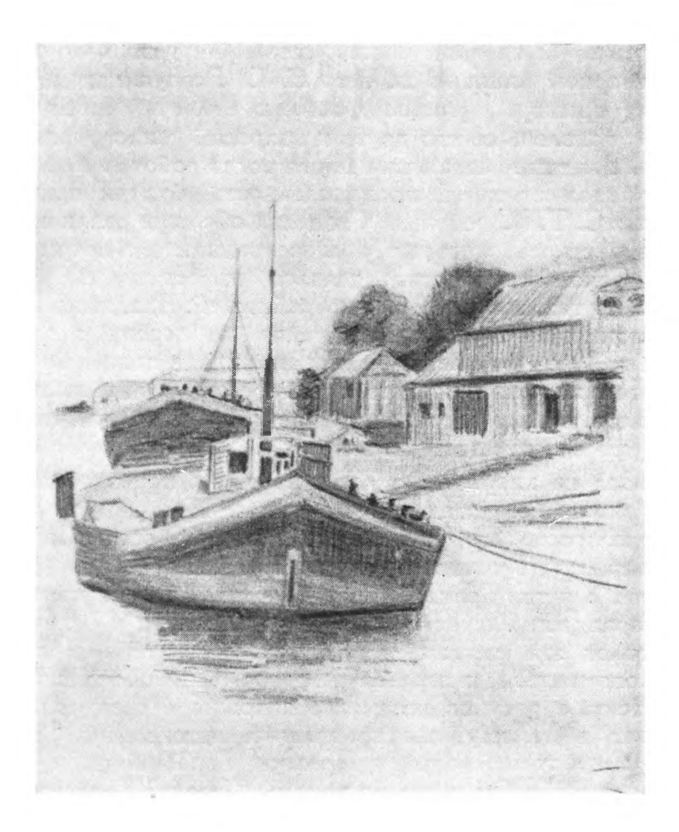
В один из июльских дней я вышел из избы на улицу посмотреть, почему сразу наступила темнота. Вижу, наверху громадная черно-свинцовая полоса облаков от горизонта приближается к нам. Наступила зловещая мертвая тишина. И вдруг откуда-то вырывается серовато-белая воронка и несется к горизонту. А с горизонта навстречу мчится такая же белесоватая воронка. Они быстро соединились, и разразился смерч.

Случилось это под имением Бодэ-Колычева. В несколько минут, как в сказке, вековой густой лес, где пронесся ураган, был срезан до корней; неожиданно образовалась широкая аллея. Смерч понесся дальше, по направлению к Москве.

Так как наша деревушка стояла в лощине, то ее задело слегка. Но многие избы и сараи, находившиеся на гребне горы, были разворочены. Народ с ужасом выскакивал из своих домов и ложился на землю. Говорили страшные слова о войне.

Циклон, приближавшийся к Москве, вдребезги разнес деревню Грайворню, а знаменитую Анненгофскую столетнюю рощу смело начисто; от нее остались лишь немногочисленные деревца, которые я и использовал как мотив к гравюре «В Люблине». Буря причинила массу бедствий и в Сокольниках, все уничтожая на своем пути.

В 1907 году через Батюкова познакомился я с художником Владимиром Ивановичем Соколовым, ставшим на долгие годы лучшим и близким мне по искусству другом.



На Волге

Рисунок И. Н. Павлова

О Соколове до этого я кое-что слышал; его рисунки, виденные мною на выставках в школе Гунста, мне очень нравились. Мне захотелось побывать в Сергиевом Посаде, где он жил; он в это время был удручен семейным горем — тяжелой болезнью жены, и неохотно общался с людьми. Но после нескольких свиданий он мне сам предложил поехать к нему; однако в свою мастерскую допустил меня лишь через два года.

Живопись Соколова, ученика Левитана и Переплетчикова, полная лиризма и глубокого понимания пейзажа, крепко запала в мое сознание, и я многому в ней учился в смысле постижения поэзии отдельных уголков природы.

Вскоре мы стали друзьями, дополняя своими характерами друг друга: он — пессимист, я — оптимист.

Мы часто беседовали об искусстве. Он говорил о живописи и благотворном влиянии на него С. С. Голоушева; я же, как энтузиаст гравюры, распространялся более о своей отрасли, стараясь привлечь своего друга к вопросам ксилографии и линогравюры. Владимир Иванович много тогда работал в области кустарной художественной промышленности, будучи привлечен к этому делу С. Т. Морозовым. Он делал образцы различных изделий для кустарей, которые распространили их потом по всей стране. «Соколовский» стиль делался известным как в художественных кругах, так и в массе потребителей. Владимир Иванович удачно применял тогда и выжигание по дереву с раскраской акварелью. Мне такие вещи очень напоминали японскую гравюру, и я в этом хороший предлог заинтересовать автора гравюрой. Но Соколов упрямо сторонился гравюры и говорил, что она ничего общего с искусством не имеет.

Я пошел на хитрость. В один из своих приездов в Сергиев Посад я мирно беседовал с Владимиром Ивановичем. За разговором я попросил его, блестящего знатока Троице-Сергиевской лавры, нарисовать один из лаврских уголков. Он начал искать материалы, а я тем временем подсунул ему литографскую бумагу и свой карандаш. Рисунок был быстро исполнен и отлично передавал уголок знаменитого исторического монастыря. Не давая хозяину опомниться, я перевел разговор на какую-то животрепещущую тему, а рисунок незаметно положил в свою папку.

Приехав в Москву, я отправился в литографию Сытина, к лучшему мастеру-переводчику Прохору Герасимову, и дал ему перевести рисунок Соколова на камень. Передав Герасимову пятнадцать листиков бумаги, я попросил его тиснуть рисунок моего друга. Оттиски удались наславу, и я повез их в Сергиев.

Во время беседы я сказал Владимиру Ивановичу:

— Володя, хочешь, я тебе подарю твой рисунок?

— Какой? — вскочил он, как ужаленный. — Я тебе его не давал.

Должен сказать, что Соколов в то время был скуп на рисунки и никому их не дарил.

Я вынул из папки пятнадцать оттисков рисунка и развернул перед изумленным хозяином. Он только развел руками.

— Вот уж не понимаю, так не понимаю, как ты меня обошел!

И с этого времени я соблазнил Владимира Ивановича литографией; гравюрой же я его увлек позднее. Я развил Владимиру Ивановичу целый план — серьезно заняться литографиями лавры. Правда, лавру увековечивал и Юон, но мне очень хотелось видеть, кто из них какие стороны лучше и интимнее подметит.

У Юона лавра вышла и красивая и солнечная; сразу видно, что художник любит солнце, солнце и солнце. У Соколова полу-

чилось не так ярко, но мягче, с большим настроением был передан этот замечательный русский исторический памятник. У Соколова лавра была показана и летом и зимой, и утром и вечером,— у Юона же на всех лаврских картинах всегда сияло солнце. Что выше — не мне ценить.

Долго и серьезно трудился Владимир Иванович над своими литографиями, и в 1917 году увражное издание его «Троице-Сергиевой лавры» увидело свет. Оно произвело переполох среди присяжных литографов — так безукоризненно были выполнены все листы. Покровительствовавший этому изданию С. С. Голоушев только один раз позанимался с Владимиром Ивановичем,— всю техническую премудрость он осваивал самостоятельно. Всего им было снято около восьмидесяти контуров.

Увидев это издание, Сытин ахнул от удивления.

— Вот какие мне художники нужны для литографии, а не вы, мазилки! — говорил он.

И заказал немедленно Соколову серию лубков.

После деревенских впечатлений, с разнообразнейшими мотивами жизни природы, мое внимание неожиданно остановило Останкино. Меня захватил этот изумительный памятник русского зодчества, и я решил передать шереметьевский дворец в гравюре. Я написал тогдашнему владельцу Останкина письмо с просьбой разрешить мне работать в помещении дворца. Но Шереметьев был самодур и ответил мне следующее: «Я сам могу сделать, что мне нужно, и работать во дворец никого не допущу».

Но этот отказ меня все же не смутил. Желание работать по Останкину было так сильно, что я решил воспользоваться своим правом — рисовать здание снаружи. И вот почему в моей первой серии гравюр «Останкино» были всего три интерьера, из которых два мне пришлось резать по фотографиям, а детали третьего я зарисовал воровски, на манжете, при посещении дворца. Все остальное работалось с натуры

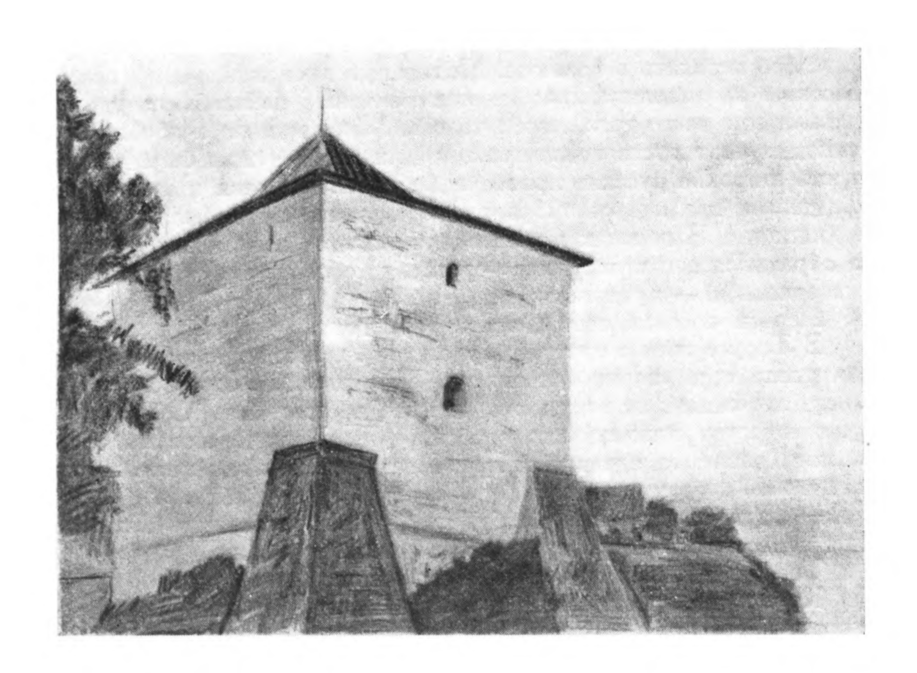
Но первые доски «Останкина» я уничтожил в том же 1909 году. Оттиски, печатавшиеся на цветных бумагах, показались мне грубыми, и условный тон ксилографий меня совершенно не удовлетворял. Кроме кое-каких корректур, не оставил я себе и отпечатков.

Осилил свое «Останкино» я только в 1917 году. Долго поработав в цвете над гравюрами «Провинция» и «Уходящая Москва», я из года в год детально изучал уголки дворца и приступил к гравированию лишь после того, как весь процесс работы стал мне ясен. Я сделал всего двадцать листов «Останкина» и восемь ремарок, которые были изданы увражем с тиражом в двести пятьдесят экземпляров. Работа у Сытина помогла мне осуществить это издание с должным полиграфическим совершенством.

«Останкино» явилось показательным альбомным изданием станковой гравюры в дореволюционное время. В продолжение целых восьми лет я выпускал гравюрные издания, пропагандируя искусство ксилографии и линогравюры. В то тяжелое для гравюры время я их делал без наличия заказчиков. Одиночкой я пробивал путь станковой гравюре, стараясь возбудить в публике любовь и уважение к этому виду искусства. Я вставал в четыре часа утра, а в девять часов уже шел на работу к Сытину, где работал почти до вечера.

Материалы для гравюр я обычно собирал в летний период, когда представлялась возможность использовать отпуск для поездок по провинции.

Так началась моя работа в области станковой и цветной гравюры, уведшая меня от старой ксилографии журнального типа.



X

Постепенное овладение техникой цветной станковой гравюры и показ работ на выставках заставили меня серьезно поставить перед собой вопрос о темах для оригинальных произведений. На жанр я не претендовал ни в какой степени; я был жанристом в 90-х годах по необходимости, как спутник живописных работ художников. В самостоятельных гравюрных композициях меня тянуло к пейзажу, причем этот пейзаж мне представлялся в живом насыщении памятниками архитектуры.

Выступая самостоятельным художником-гравером, я хотел быть оригинальным не только в технике, но и в мотивах своего творчества. Летние пребывания в дачных местностях под Москвой очень способствовали расширению моего пейзажного горизонта и приучали меня к интимному любованию природой и умению выбирать композиции. Там я немало находил интересных уголков природы и учился понимать настроения пейзажа, который мне и

хотелось передать в гравюре. Мотивы уголков природы, деревни, Москвы завладели мною; но подмосковные пейзажи отнюдь не давали мне всего того, что хотелось. Меня манило к обобщению типовых черт русского пейзажа, а для этого нужно было посмотреть широкие русские просторы, привольные реки и озера, весь ландшафт среднерусской равнины. Словом, надо было изучать провинцию. В поисках мотивов для своих пейзажных гравюр я обратился к испытанному средству обогащения художников материалами — путешествиям.

Первая поездка состоялась в 1912 году.

В Тарусе жил с матерью художник Алексей Ильич Кравченко, тогда еще только живописец, окончивший Московское училище живописи. Я видел его работы на выставке Московского товарищества художников; особенно меня заинтересовали зарисовки Кравченко, сделанные им в Италии. Когда мы с ним познакомились, я сказал ему:

— Я не знаю, каким вы будете живописцем, но что в вас сидит первоклассный гравер, мне это совершенно ясно.

Тогда он только недоуменно пожал плечами.

Кравченко просил меня приехать к нему на несколько дней погостить. Я дал согласие. Окский пейзаж давно интересовал меня по произведениям Архипова и Поленова, да к тому же мне хотелось посмотреть еще и места, связанные с творчеством Борисова-Мусатова,— знаменитый водоем и другие.

Таруса — прелестный живописный городок на высоком берегу Оки, он весь утопает в зелени. Извивающаяся змейкой река, с просторами лугов и лесных далей, создает впечатление волнующего, наполненного поэзией пейзажа, такого типичного для средней полосы России. И недаром Таруса служила с давних пор излюбленным местом русских художников. Здесь работал Борисов-Мусатов, жил Поленов, в мое время сюда приезжали Шитиков, Кравченко, Ржевская, скульптор Ватагин, Ульянов и Глаголева. Кисть и карандаш не могли не быть здесь в действии, и сколько замечательных мотивов дала Таруса для русского искусства!

Большую помощь художникам здесь оказывал В. Д. Поленов. Он приезжал из своего имения на тарусские выставки и давал средства на поездки за границу тем, чьи произведения заслуживали высокой оценки.

В Тарусе я сделал много рисунков. Одновременно я показал Кравченко приемы техники гравирования,— инструменты и линолеум я привез с собой. Кравченко увлекся гравюрой, и в Тарусе и началось рождение Кравченко-гравера. Он при мне резал на линолеуме «Тарусскую мельницу ночью».

В Тарусе же я познакомился со скульптором Ватагиным, мас-

Портрет В. Д. Поленова

Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

терская которого помещалась в сарае; при мне он рубил из дерева свою «Обезьяну». Посетил я, конечно, и мусатовские места; особенно тронул меня пейзаж, открывавшийся с бугра могилы художника: на переднем плане грустная рябинка и березы, а за ними необъятная даль.

В 1913 году я был в Тарусе второй раз. Поехали мы туда с художником-скульптором Петром Ивановичем Чешуиным, с которым я познакомился через Н. А. Шевердяева на фабрике ювелирных изделий Фаберже, где он работал. Встречались мы с Чешуиным также на шмаровинских «средах»; он делал там гуашью и акварелью недурные вещи. Учился Чешуин в екатеринбургском отделении школы Штиглица у Парамонова и занимался там также обработкой мрамора. Как скульптор, Чешуин давал мне немало ценных советов, пригодившихся в гравировании. Сейчас Петр Иванович известен под псевдонимом Таежный.

Мы поехали с Чешуиным не столько в Тарусу, сколько в имение Поленова «Бехово» со специальной целью: Чешуин предполагал сделать к юбилею художника барельеф, а я большой гравюрный портрет. Я взял с собою фотографический аппарат, а Чешуин глину.

Имение Поленова стоит на очень высоком месте; пейзажи вокруг него и вид на Оку исключительно красивы. В полую воду, весной, река здесь разливается на несколько верст. Поленовский дом задним краем упирался в землю, а передний — стоял на столбах.

Поленовы нас приняли очень любезно. Василий Дмитриевич познакомил нас со своей женой, урожденной Якунчиковой, и дочерью. Здесь же я увидел и любимого ученика Поленова художника Татевосяна, с которым мы встречались давным-давно в Училище живописи.

Поленов прежде всего повел нас в свой музей. Этот музей произвел на меня самое отрадное и, в хорошем смысле слова, немузейное впечатление. Я редко встречал живой тип подобных камерных музеев. Предметы, связанные с родословной Поленовых, различная утварь и мелочи быта незаметно сливались с живописью самого хозяина, Репина и многих выдающихся художников конца прошлого века.

Музей строился по плану самого Василия Дмитриевича и занимал несколько комнат; одна из них была посвящена русскому отделу с замечательными образцами майоликовых работ, а также с частью собрания произведений сестры Поленова, известной художницы и деятельницы кустарной промышленности.

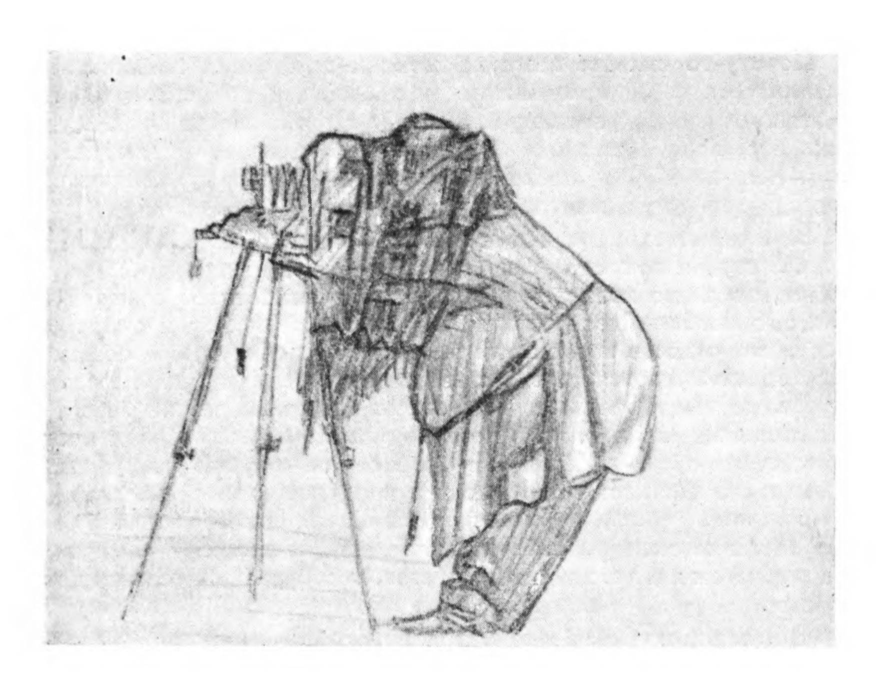
Василий Дмитриевич показал нам и свою гордость — мозаичное панно «Пруд с лилиями», сделанное им из окских камней: он собирал эти камни сам вокруг имения. Мозаика была необычайно выразительной и производила высокое художественное впечатление.

Поленов с удовольствием согласился попозировать Чешуину и дал заснять себя. Но он уже был дряхл, и нам неоднократно приходилось прерывать нашу работу: модель неожиданно начинала дремать. Помимо портрета Василия Дмитриевича для гравюры, я заснял его с семьей и уголки музея. Снимки получились отличные и удачно воссоздали тихий, уютный поленовский домик.

Гравюра портрета Поленова, сделанного на линолеуме, была мною подарена Василию Дмитриевичу уже в Москве. Старик был очень рад моему презенту и говорил, что он видит себя в гравюре совсем живым. Он подарил мне тогда свой этюд и альбом «Жизнь Христа».

Тарусские впечатления с поездкой по Оке на пароходе просыпались во мне каждую весну, и с тех пор я каждое лето стал ездить за мотивами для своих гравюр по Волге, Оке, Москве-реке и Каме.

В 1914 году я первый раз попал на Волгу. До Ярославля ехали мы по железной дороге. В пути меня поразил Ростов-Великий — город исключительно стройного и величественного архи-



Иван Павлов снимает. Таруса

Шарж П. И. Таежного

тектурного ансамбля. В Ярославле нас ждал пароход общества «Самолет» «Князь Серебряный», на котором мы и совершали рейс до Саратова и обратно. Пароход совершал первый свой рейс, и у команды и у публики было какое-то особенное возбужденное состояние. Среди пассажиров ехало много профессоров Петербургского технологического института, а также два члена Государственной думы — трудовик и черносотенец; их особенностью было то, что они буквально ненавидели друг друга и при каждом удобном и неудобном случае вступали в споры.

Волга очаровала меня своими просторами, свежестью, богатством и разнообразием цвета. Я ловил в этом калейдоскопе сменяющихся пейзажей общий лейтмотив цвета, искал «гравюрность» впечатления. Особенно привлекали меня величественные закаты и восходы солнца с их игрой красок, контрастами неба и речной поверхности. Неоднократно потом варьировал я эти мотивы, как и мотив ночи на Волге, с вереницами барок и пароходов, в своих гравюрах. Впечатлений было так много, что сразу разобраться в них было даже трудно. Я еле-еле успевал заносить свои рисунки в альбом.

Почему-то сильнее всего на меня подействовал живописный Васильсурск с его покосившимися избушками на первом плане, садами и красиво впадающей в Волгу Сурой. Мотив васильсурских изб, ярко, докрасна освещенных солнцем, я изобразил в цветной гравюре и люблю его до сих пор за выраженную непосредственность впечатления.

Вполне естественно, что поразили меня своей красотой и Жигули. Могучая природа этих берегов и водной стихии, то сливающаяся, то резко контрастирующая в зависимости от освещения, какая-то необычайная тишина настолько потрясают и очаровывают, что радость восприятия захватывает целиком, без остатка, и глаза наполняются словно сказочными видениями. Но передать в гравюре эти переливающиеся отношения цвета зелени берега с отражениями его в воде было невозможно, как ни ясно я представлял это сначала. Пришлось оперировать сугубой условностью цвета и его плотностями и зелень тушить потоками всепоглощающего золота солнца. А момент восприятия отвесности меловых гор заставил меня разработать плоскостную гравюру «Жигули» с контрастом желтого и синего цветов, перебиваемых белыми прорезами.

В поездку по Волге я захватил фотографический аппарат и делал много снимков с захвативших меня мест. По возвращении в Москву мои пластинки проявлял М. Гальперин; он удивлялся хорошим результатам и спрашивал, какой же у меня аппарат. А был это обыкновенный кодак, стоимостью всего в 18 рублей. Я привык к нему, освоил его, и он мне служил незаменимой записной книжкой и был верным помощником. Покойный знаменитый фотограф Еремин, познакомившись со мной, говорил, что мои снимки показали ему, как надо фотографировать и подходить к композиции. Но ведь он профессионал и давал шедевры, а я же занимался фотографией как любитель.

Применение фотографий кое-кто ставит мне едва ли не в самый главный упрек, считая, что это ужаснейший из всех семи смертных грехов. Я уже давно не реагирую на подобные придирки. В моих гравюрах не оставалось никакого намека на фотографию. Она для меня — лишь необходимый подсобный материал. Основное же в моем искусстве гравюры зиждется на глубоком изучении природы и поэтической разработке ее мотивов.

В 1915 году С. С. Голоушев, бывший главным врачом Московского речного пароходства, предложил мне каюту на пароходе линии Москва — Рязань; это был «Помощник» фирмы Качкова, товарно-пассажирский пароходик старой конструкции. На нем было всего две каюты для публики, и помещались они на носу.

В то время мы, москвичи, с презрением относились к своей реке, считая ее грязным и ничтожным корытом. И такое сужде-

ние, несомненно, определялось непривлекательными видами городских берегов, грязью, плохими постройками и отвратительными набережными. Но стоило проехать всего пятьдесят верст — и картина резко менялась. Чистый воздух, зеленые луга, живописные селения на берегах и по окрестностям и сама река, вьющаяся исключительно капризной водной дорожкой,— все это заставляло забывать грохот города и как-то сразу уводило к иным впечатлениям. В отличие от Волги, берега здесь были настолько рядом, что природа как бы сама протаптывала тропинку для обозрения своих красот

Пароход напоминал собою старую посудину, но был для меня необычайно удобен тем, что на всех остановках стоял чертовски долго. Это давало мне возможность вдосталь и пристально насмотреться и выбрать соответствующие пейзажные куски.

Со мной был только фотографический аппарат, альбома я умышленно не взял. К этому времени у меня вообще уже установилась своя система работы: сначала надо проехать определенными местами, хорошо их осмотреть, как говорится, до краев наполнить себя впечатлениями, наметить пейзажные точки и только после этого, в последующую поездку, приступать к работе.

Что же касается объектов изображения, то большие масштабы меня не увлекали: как городской житель я их пугался. Я стремился к отбору «уголков» и свои гравюры предполагал видеть как реальные пейзажи настроения. В больших масштабах, в панорамности изображения, мне казалось, совсем может пропасть та интимность и композиционная четкость, которых я старался достигнуть. На панорамность я шел в исключительных случаях, когда ансамбль архитектурных памятников настолько был слит воедино, что разъединять его — значило разрушать художественную правду впечатления. Я исходил от непосредственных реальных ощущений, которые давал натура, со всеми своими деталями и настроениями, но все это я сейчас же перекладывал на язык гравюры, с ее линейностью и условностями цвета. Работал я интуитивно, по чувству, без всякой схоластической предвзятости.

На Оке мое творческое внимание особенно остановили село Ловцы, Касимов и Павлово; в позднейшее время я неоднократно посещал эти места и отобразил их в своих гравюрах.

В Рязани я остановился для специального осмотра ее древностей,— этот старый русский город богат историческими памятниками.

Я снял номер в самой лучшей гостинице, и первым моим вопросом, который я задал коридорному, был: «Есть ли у вас клопы? Я их боюсь и не выношу».

Неразговорчивый слуга ничего не ответил, но принес через пять минут две свечи.

— А это для чего?

— Может, и понадобится, господин.

Я пошел бродить по городу, осматривать достопримечательности и наметить мотивы. Усталый вернулся я в номер и сразу же завалился спать, с тем чтобы рано утром пойти снова в город. Но спать мне почти не пришлось: клопы замучили меня. Что было делать? Я зажег обе свечи и поставил их—одну к голове, другую в ногах. Вот когда только сказалась мудрость коридорного!

С грехом пополам поспав до рассвета, я пошел на берег Трубежа. Здесь я пленился видом дворца Олега Рязанского. Этот исторический памятник интересен своей замечательной архитектурой XVII века, с барочным фронтоном и теремными окнами; входное крыльцо сбоку придает ему необычайную живописность и удачно дополняет общее впечатление глубокой и как бы застывшей старины. В моей гравюре дворец Олега передан в зимней обстановке: мне казалось, что это выгоднее подчеркивает старинную архитектуру.

На самой же реке в то утро стоял большой туман, красиво сбволакивавший деревья и здания; он делал пейзаж неповторимым по цвету и линиям. Этот мотив я запечатлел в гравюре «Туман на реке Трубеж». В Рязани я также взял и мотив знаменитого собора с козаковской колокольней.

От Рязани я поехал на другом, большом и хорошо оборудованном пароходе. Но в пути меня ждало трагикомическое приключение. За Муромом капитан парохода известил меня, что я должен буду перейти в четырехместную каюту, ввиду того, что на пароходе должен ехать нижегородский губернатор. Я подчинился распоряжению. Была уже ночь. Вдруг слышу по палубе звон шпор. Я высунулся в своей демократической блузе, весь растрепанный из двери и посмотрел по сторонам. Проходивший оказался губернатором.

— Уберите этого субъекта,— отрывисто процедил он сопровождавшему его человеку.

Не прошло и двух минут, как ко мне в каюту вошли трое, и начался допрос: кто я, куда еду, зачем, какие у меня вещи.

Я лепетал спросонья:

— Да поймите, я художник, еду за этюдами.

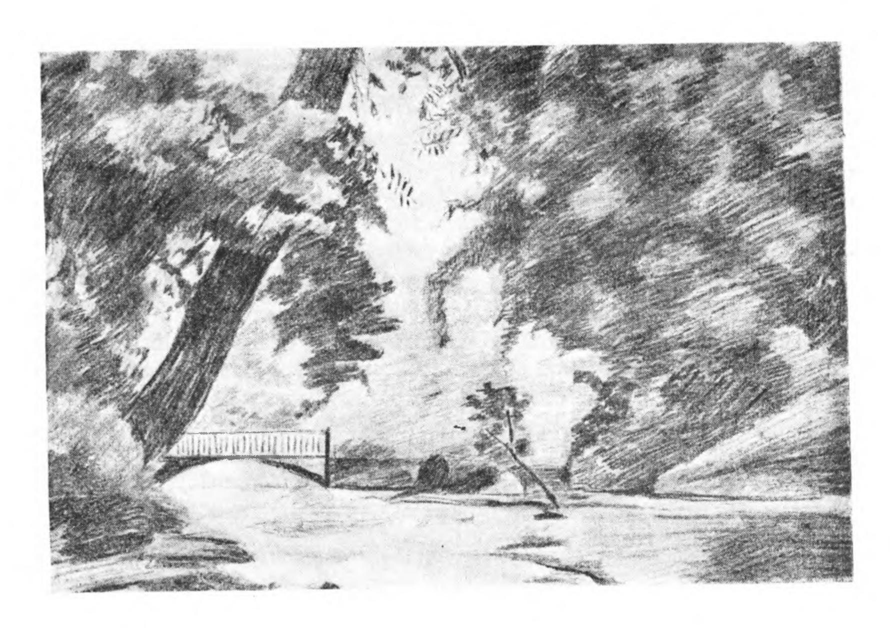
А в ответ:

— Нам это ясно, но из каюты вы все-таки не выходите.

— Это почему еще? Что это, арест?

— Зачем арест? Не арест... А из каюты все-таки не выходите.

К моему счастью, губернатор скоро слез на какой-то пристани, не доехав до Нижнего, и любезный капитан вновь водворил меня в свою каюту.



Кисловодск

Рисунок И. Н. Павлова

Возвращаясь в Москву по железной дороге, я увозил с Оки впечатления безлюдных береговых просторов, причудливой ленты воды, голубого неба с низкими холодными облаками и какой-то сказочной тишины.

Второй раз я ехал по Москве-реке и Оке до Рязани на том же «Помощнике» с В. И. Соколовым. Владимир Иванович давно никуда не выезжал из своего Сергиева Посада и совершал эту поездку с большим удовольствием. И поездка вышла любопытной, особенно с бытовой стороны. Приключений было масса.

Проехав ночью шлюзы, пароход вдруг получил сильный толчок, и мы оба с приятелем слетели на пол со своих диванов.

Владимир Иванович спрашивает меня в испуге:

— Что же это делается-то?

Я шутливо ответил ему:

— Не иначе, как сейчас будем тонуть.

Я пошел к капитану узнать, в чем дело. Капитан смачно, поволжски, ругался.

— У меня машинист глухой чорт, такой-сякой! Я ему командую — полный ход назад, а он дает полный вперед. Ну, видите, стоим... Ткнулись в берег и руль сломали.

С этого момента речные нравы обнажились перед нами пол-

ностью. Трудно сказать, с чем можно сравнить наш российский речной быт — так он был примитивен, своеобразен и поэтично-комичен.

С поломанным рулем с трудом мы добрались до Коломны, опоздав на двенадцать часов. Было одиннадцать часов ночи, но светло. Мы спросили капитана, сколько времени будет стоять пароход у пристани; он ответил, что никак не меньше трех часов, так как есть погрузка.

Мы отправились осматривать коломенский кремль, предупредив капитана. Пошли в город и ехавшие с нами два лицеиста.

Спокойно прогуливаясь по Коломне, вдруг мы услышали пронзительные гудки парохода. Без сомнения, это свистел наш «Помощник», подававший сигнал к отправлению.

Сломя голову побежали мы на пароход. Запыхавшись и едва в темноте не попав в открытый трюм, вступили мы на нашу речную посудину. Пароход в это время дал четыре гудка, трап и чалки отняли, и шум колес возвестил, что мы поехали.

— Что же это значит? — обратились мы к капитану.— Почему так мало стояли?

— Не сошлись в цене с грузчиками,— ответил суровый капитан.— Ну, и не стали грузиться.

— А как же лицеисты? — недоумевали мы.

— Ничего... Доедут до Рязани по железной дороге и там нас будут на пристани дожидаться.

Подъезжая к Рязани с опозданием более чем на сутки, пароход вдруг начал делать порывистые и странные движения.

— Носом вперед! — кричал капитан беспрерывно.

Это, оказывается, был способ исправления руля. Мы издырявили весь берег, но руль, к сожалению, все же не исправили. Тогда капитан, почесывая затылок, сказал:

— Ну, теперь от хозяина попадет.

В Рязани на пристани увидели мы томившихся лицеистов.

Мы пересели на большой пассажирский пароход.

Следующей нашей остановкой, где мы решили высадиться, был Касимов. Из приокских городов это наиболее типичный и колоритный провинциальный городок. Здесь тишь и запустение. В городе красивый спуск со старинной заставой, с двумя каменными обелисками, превосходный рынок и масса старинных ампирных двух- и трехэтажных домиков — местные достопримечательности. Разделялся город на две части — татарскую и русскую.

В Касимове меня более всего увлекли пейзажи заставы, рынок с приплюснутым желтым ампирным зданием, подпертым толстыми белыми колоннами, и татарская часть с минаретом, мечетью и гробницами-мавзолеями. Все это позднее я запечатлел в

гравюрах «Старая провинция» и «Провинция». Листы, посвященные Касимову, я считаю наиболее удачными.

Владимир Иванович, наоборот, весь отдался любованию деревянными касимовскими домиками с их выразительной окраской и орнаментацией. Эти домики он награвировал потом в своем альбоме линогравюр. Но в Касимове мы сделали глупость. Вместо того чтобы снять частное помещение, мы решили воспользоваться рекомендательным письмом Голоушева к главному врачу здешних бараков, выстроенных на случай холеры.

Нам предоставили самим выбрать себе помещение, пользоваться ванной, и вот мы, получив два места и чистейшее белье, очутились вдвоем в огромном, безлюдном, с какой-то роковой тишиной бараке. Но спать на койках нашего бесплатного общежития было невозможно: солома тюфяков была так жестка и колюча, что своими жгутами кусала нас, как шипами.

Менять квартиру было как-то неудобно, и мы покинули Касимов на другой день к вечеру.

В село Павлово мы приехали в праздничный день. На берегу и на базаре были сотни отдыхающих кустарей. Мы воспользовались трехчасовой стоянкой и сошли на берег, чтобы сделать зарисовки.

После Касимова Павлово — безусловно интереснейшее для художника место на Оке. Все громадное село потонуло в оврагах. Домики кустарей разбросались по отвесной береговой горе в самых причудливых позах. Для речных городов это очень типично. Груды булыжника, песку, глины, остатки свай, заборы, сараи — все это играло на солнце и сливалось с зеленью деревьев, травы и серым цветом зданий. Я посвятил Павлову несколько своих гравюр с этой береговой темой и не раз варьировал их цвета.

Наши крылатки и итальянские фетровые шляпы, однако, обратили внимание гуляющей публики. В то время в воздухе частенько носилось: «ловите шпионов». И, когда я делал наброски, ко мне подбежал подозрительной наружности молодой человек, посмотрел на мои действия и быстро исчез. Через самое короткое время к нам приближается околоточный.

— Кто вы такие? Что вы тут делаете? Предъявите ваши документы!

Я вытащил бумагу — удостоверение от Общества любителей художеств, состоявшего под покровительством императрицы Марии Федоровны; в этом документе черным по белому было написано, что мы направляемся в командировку для зарисовок, которые будут изданы открытками в пользу раненых. Околоточный, прочтя документ с самым серьезным видом, сразу же проникся к нам уважением; он пояснил, что, если бы не его появление, нас безусловно растерзала бы павловская толпа.

Мы поблагодарили отважного героя села за спасение наших жизней и с нетерпением ждали момента, когда можно будет пойти на пароход.

— А куда вы едете, господа? — задал нам вопрос околоточный.

— В Нижний.

— А у нас, значит, не останетесь?

— Нет, спасибо...

— Ну, я, знаете, предупрежу нижегородского губернатора о вашем прибытии.

Какими соображениями руководился сей павловский страж, когда говорил эти слова, нам было неизвестно: хотел ли он оградить нас от дальнейших инцидентов или желал испытать нас высоким начальством. Но во всяком случае он настроил нас на самые грустные размышления. Мой друг, Владимир Иванович, совсем скис.

Подъезжая к Нижнему, мы увидели пристань, сплошь заполненную военными. И в наших головах пронеслось: «Неужели, в самом деле, придется посидеть и кормить клопов?»

Владимир Иванович предложил самый дерзкий и ребяческий выход.

— Знаешь, Ваня,— сказал он мне,— забирай вещи и бежим.

И мы с чемоданами, папками рисунков и ящиками красок, как воры, юркнули между военными и побежали в гору.

Но тревога была ложной. Оказывается, на пристань привезли к отправке пленных немцев и поэтому был такой большой наплыв военных; нами же, понятно, никто и не думал интересоваться.

После всех перипетий и ложной паники мы в Нижнем отдыхали, любуясь этим необыкновенно красивым городом и видом на заволжье с откоса. Меня прежде всего поразил кремль, а также место слияния Волги с Окой и ярмарка. Последний мотив я наметил для осуществления в станковой гравюре.

Поездка по верховьям Волги от Нижнего была нами намечена до Твери и далее до Торжка; мы предполагали сделать остановки в Плесе и Костроме.

Мой спутник страстно мечтал скорее увидеть Плес и сойти на ту землю, где когда-то ходил и писал свои лучшие произведения Левитан. Мы должны были прибыть в Плес в восемь часов утра, но Владимир Иванович проснулся в четыре: ему показалось, что пароход уже подходит к городу. Мы увязали вещи и хотели было спускаться вниз, но дежурный матрос сказал нам:

— Да что вы, господа! До Плеса еще все глаза выдерешь. Ехать еще часа четыре, а то и все шесть.

Расстроенный и обессиленный, мой друг растянулся на диване и заснул с запакованными вещами в руках.

Приехав в Плес и оставив вещи на хранение, мы пошли в город искать квартиру. Владимир Иванович шел с ликующим, праздничным видом.

Плес удивительное по пейзажному уюту и тишине место. Красоты этого маленького заштатного городка раскрываются больше, когда подымешься в горы или сойдешь к Ключам. Здесь десятки и сотни замечательных по красоте мотивов. Но поскольку Плес не раз был предметом внимания различнейших художников, я не надеялся найти здесь новые пейзажные темы. Зато Владимир Иванович с чисто благоговейным чувством паломничал по городу.

Было сыровато, только что прошел дождь, когда мы вступили на плесскую землю.

Но у Владимира Ивановича нехватило даже терпения искать квартиру. Он заторопил меня:

— Пойдем сразу смотреть то место, где Левитан писал часовню к картине «Над вечным покоем».

Подъем на гору был очень крут, и я решил итти в обход, но мой товарищ, невзирая на трудности, полез по склону, карабкаясь по мокрой траве. Дойдя до половины горы, он полетел назад, весь перемазавшись в глине. Я видел это падение и поспешил на место приземления друга. Пришлось итти к реке и замывать крылатку.

Но зато потом мы насладились видом места, где когда-то стояла часовня, сожженная играющими детьми. Такой красоты далей и мягкости красок трудно себе представить, лирическое настроение сразу овладевает человеком, и тишина целиком захватывает вас. Здесь мы сделали ряд набросков.

В Плесе мы пробыли несколько дней. Владимир Иванович, скрывая от меня, заглядывал чуть ли не в каждый двор. Страсть его к этим дворикам и провинциальным домам буквально бушевала в нем; в Плесе он, кроме того, все искал левитановский дворик. Но и здесь нам мешали наши крылатки — своим видом мы вызывали подозрение. И тут вновь пришлось показывать свои бумаги.

Владимир Иванович недоуменно жаловался:

— В кои-то веки соберется в России художник на этюды, и — на̀ тебе — чинят препятствия.

Мы останавливались также и в Костроме. Высмотрев досконально город, я наметил себе для зарисовок несколько мотивов и в первую очередь старый костромской рынок. Тут я нашел лавку антиквара, полную редкого старья и замечательных платков. Мы разговорились с владельцем магазина, и он рассказал нам о том, что у него когда-то жил художник-еврей, безумно любивший антикварные вещи и скупавший у него платки. Антиквар добавил, что этот художник написал его старый деревянный дворик, те-

перь уничтоженный; написана картина была так хорошо, что до сих пор встает то и дело перед его глазами, как живая. Как жалел Владимир Иванович, что не сохранился этот дворик Левитана.

В Ярославле мой спутник ехать дальше отказался. Мы расстались, и я продолжал путь один. Но плана своего мне так и не удалось выполнить: в Кимрах я прочитал в газете объявление о призыве на военную службу всех лиц, не достигших сорокапятилетнего возраста. Грозному приказу приходилось подчиняться.

Я позвонил из Савелова по телефону на фабрику Сытина и спросил, буду ли я закреплен как военнообязанный. Мне ответили, что необходимо срочно приехать в Москву для оформления.

Поездка была сорвана, хотя приказ Штюрмера о призыве вскоре же был отменен: он вызвал бунты своей несвоевременностью, так как отрывал крестьянство от летних полевых работ.

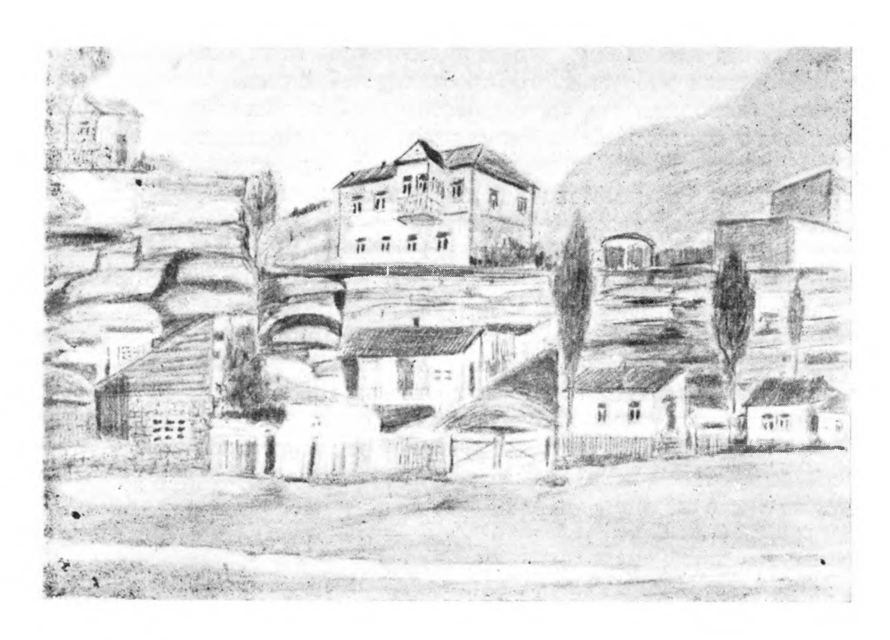
В Торжке мне пришлось быть уже зимой. Там жил мой приятель — краеведЯрополов, с которым я когда-то познакомился у Кости Михайлова. Несмотря на разницу характеров, мы сошлись. Ярополов был, так же как и Соколов, большим пессимистом, но если Владимир Иванович напоминал собою маленького черного жука, трогательного в своих восторгах, то Ярополов весь был какой-то шершавый, сероватого цвета, с большим носом и серыми глазами. Он работал в Торжке земским статистиком, увлекаясь стариной этого города. О Торжке он писал большое исследование, которое вынашивал годами.

Ярополов вообще давно пописывал. Зная, что я работаю у Сытина, он предложил послушать его «Северные сказки» — глубоко поэтический и интересный материал, собранный им в Вятке. Сказания имели политическую окраску, но мне удалось их протащить в сытинский журнал «Друг детей», редактируемый Н. В. Тулуповым. Это были сказания о ряде северных городов, поданные в своеобразном литературном жанре. Один номер журнала из-за яропольских сказаний был изъят цензурой.

Родом вятич, Ярополов написал также «Сказ о вековых кладях хлеба» и был очень близок к мультанам, посещал их радения и узнал много данных о легендарном быте вятичей.

Торжок очаровал меня своей тишиной и живописностью. Заглохший, совсем уснувший и как бы окаменевший, городок с его приземистыми амбарами и церквами терялся под снежным покровом; все тонуло в лени и каком-то забвении живого. Мир купеческих родов, местных властелинов городка, казалось, только и знал интересы торговли, еды и сна. Древний городок напоминал русское средневековье.

В архитектуре Торжка мне бросилась в глаза исключительная стилевая выдержанность: чуть ли не все дома города до самой последней развалюхи были ампирные.



Станица в Кисловодске

Рисунок И. Н. Павлова

Мой глаз привык уже в каждом селении, деревне и городе видеть характерные черты. И если Касимов и Павлово заставили меня подчеркнуть провинциальную строительную неразбериху, причудливую живописность речных берегов, то в Торжке меня особенно заинтересовала картина зимнего сна города, с падающими с неба хлопьями снега, со спокойными, понурыми лошадьми, с уснувшей городской площадью. Сделанные мною гравюры на эти мотивы Торжка мне и сейчас как-то дороги своей интимностью и мягкостью цвета.

Параллельно с темой «Провинция» я постепенно вынашивал в своем творчестве и мотивы старой Москвы. Вернувшись из Петербурга после двенадцатилетней разлуки, я нашел свой город неузнаваемым. Москва застраивалась с невероятной быстротой. Старая Москва исчезла в невозвратное прошлое, уступая место новой, со зданиями в стиле модерн. Старая Москва с ее типичными провинциальными уголками мне была уже давно близка. Эта «большая деревня» была мне знакома по детским и отроческим впечатлениям, а ее архитектурный пейзаж меня трогал несравненно более, чем парадный Петербург.

Я поставил себе цель — запечатлеть в гравюрах мой люби-

мый город. Не скажу, чтобы у меня при этом был какой-либо твердый план работы. Исторических целей я тогда себе не ставил, мною руководили по преимуществу соображения чисто художественного порядка. Если бы я знал, что московские мои мотивы будут иметь потом познавательное и культурно-историческое значение, я бы, возможно, действовал иначе и выбирал бы темы с учетом историко-бытовой ценности. Но в то время меня главным образом интересовала интимная сторона московского пейзажа.

Так же как Маковский не гнался за показом больших интерьеров, стремясь к выразительности обстановки маленькой комнаты, так и я стремился в хаосе московского пейзажа найти неповторимые, привлекающие поэтичностью уголки.

Постепенно, незаметно для самого себя я стал «открывать» Москву, дотоле мало замечаемую. Я бродил целыми днями и вечерами по тихим переулкам и старым улицам города и выискивал нужные мне мотивы.

В архитектурном пейзаже Москвы мне хотелось передать различные времена года; цвет увлекал меня, и я стремился выразить в своих гравюрах и ясный зимний день, и весну, и закат, и ночную силуэтность зданий. Я выискивал редчайшие старые постройки, дворики, тупики, столетние деревянные дома, церкви старой архитектуры; не обходил своим вниманием и многие выдающиеся памятники старины. Каждая типичная картинка, каждый интересный уголок Москвы я заносил на свои доски, из года в год расширяя изображения московского пейзажа. Порой старое чередовалось у меня с новым, для того чтобы подчеркнуть типичность взятого куска города. Первую свою серию московских гравюр я назвал «Уходящая Москва», затем пошли «Московские дворики», «Старая Москва», «Уголки Москвы».

Помню некоторые моменты моих творческих замыслов. Я шел как-то ночью по Старомонетному переулку и увидел ярко освещенный изнутри маленький домик. Заглянул из любопытства в окно. Мне представилась картина: в комнате много столов, попы и их знакомые дуются в карты. Если бы я был жанристом, лучшей сцены для изображения мне и не найти. Но, как пейзажиста, меня привлекала здесь прежде всего типичность архитектуры домика, выразительная его внешность при лунном освещении, с красными огнями в окнах. Это был типичный поповский церковный домишко, и я сделал его в своей гравюре в двух вариантах.

Сильно поразил меня старинный, чистейшего ампира, дом Мухиной по тому же Старомонетному переулку, с его монументальными, величавыми воротами. Делая гравюру этого дома, я основное внимание обратил на выразительность этих старых ворот, связав их с каменной мостовой. Для усиления впечатления я

ввел в гравюру фигуры девочки и идущего ей навстречу толстопузого купца.

Моя гравюра «Старая Театральная площадь» имеет сейчас значение исторического документа. Мне кажется, что и в наши дни, в эпоху грандиозной стройки и реконструкции Москвы, задача художников — фиксировать в своем творчестве смену архитектурных форм московского пейзажа. Такая работа имеет громадное историческое значение и поможет нашим потомкам наглядно и чрезвычайно ярко представить себе размах теперешней стройки.

На старой Театральной площади я увидел между зданий Большого и Малого театров ларьки, убогие прилавки и груды ящиков. Старые дома Метрополя уже были предназначены к сломке, и «новый Метрополь» воздвигался на старом фоне. Скоро на площади появился красивый сквер.

Первые мои гравюры на темы Москвы были нарезаны в довольно большом размере; к миниатюрной форме я приступил уже много позднее, благодаря настойчивым просьбам многих почитателей моего творчества. Мне говорили, что для передачи интимности московского пейзажа миниатюра может сказать больше, чем крупная по формату гравюра. Меня, привыкшего по работе в журналах к тончайшей обработке деревянной поверхности тоновой гравюры, привлекла эта задача, и я параллельно с большими вещами на линолеуме стал гравировать мотивы Москвы и на миниатюрных досках. Но эти гравюрки, собственно, и нельзя назвать миниатюрами,— в них не было обычной для миниатюр скрупулезной картинности.

Сделанные мною гравюры «Провинция» и «Старая Москва» я время от времени группировал по сериям в выпуски — так составлялись указанные мною альбомы.

В самом начале двадцатого века в России альбомных изданий гравюр на дереве и на линолеуме совсем не печаталось. Я поставил целью пропагандировать гравюру путем выпуска специальных альбомов, и мне пришлось быть пионером в этой области. Практически я пришел и к отдельному типу изданий. Я выпускал свои гравюры отдельными листами, наклеенными на паспарту, вложенными в изящную художественную папку. Любители граверного искусства могли свободно любоваться гравюрами, вынув необходимый лист из папки или поместив его в соответствующую раму. Несмотря на большую стоимость альбомов, все издания мгновенно расходились и делались библиографической редкостью.

Мою «Уходящую Русь» издавал Лепковский. Почему он так назвал эту серию гравюр, не знаю. Лепковский прослышал о моих гравюрах от Бенуа, приехал ко мне, отобрал то, что ему понрави-

лось, и добавил еще позднее «Северный мотив». Обложку для этого альбома сделал Замирайло.

Каждое из своих начинаний по станковой гравюре я старался типизировать по технике и художественным приемам. «Старую Москву» я гравировал в тоновой манере, тончайшим штрихом; «Уголки Москвы» я делал в характере рисунка, с введением подкладного тона, подчеркивая выразительность линоматериала.

Но я грешил грандиозностью форматов; моя «Провинция», например, не влезала ни на какие полки, и я сам убедился в этом, когда искал ей место в своей библиотеке. Мне прозрачно намекали, что надо найти более удобный размер изданий для гравюр. И с тех пор я стал постепенно сокращать свои форматы, доводя иногда издания до крайностей — открыточного размера альбомов, гравюркам которых было удобнее бытовать в книге. Но я этим не смущался, продолжая осуществление своей идеи.

Задумывал я выпустить и листы гравюр на мотивы «Буря». Основные доски мною были уже нарезаны, но они погибли в типографии Сытина, а оттиски имеются лишь в кабинете гравюр Музея изобразительных искусств.

Первый лист «Буря» я гравировал буквально с натуры в деревне Михайловской, где делал основные мотивы альбома «Пейзаж». Наблюдая ураган, я тут же на куске линолеума вырезал маленькую гравюру, которую потом повторил как большую станковую линогравюру. Вторую «Бурю» я наблюдал на Оке, третью, снежную,— в Торжке.

Выпуск станковых гравюр и хорошее их распространение дазали мне большое моральное удовлетворение. Я наглядно убеждался, что граверное искусство уже нашло отклик в публике. От дорогих альбомных выпусков я мечтал перейти к художественной продукции гравюры на дереве и линолеуме для масс.

XI

К 1907 году относится начало моей педагогической деятельности. Меня разыскивал видный тогда художественный критик Сергей Сергеевич Голоушев, и в одно прекрасное утро я получил от него письмо с просьбой притти к нему на квартиру и побеседовать об одном важном деле. С Голоушевым я знаком не был, но знал его по статьям об искусстве в газетах и журналах. Возможность общения с ним мне была приятна, и я аккуратно прибыл по его приглашению.

Мы представились друг другу.

— Давно, дорогой Иван Николаевич, я ищу вас,— сказал мне Голоушев,— но вы все то на дачах, то в Питере. Вы мне нужны, как хлеб. Я — теоретик, вы — практик. Давайте вместе работать и просвещать молодежь.

И он рассказал мне о своей работе в Строгановском училище

— Вы не удивляйтесь этому. По профессии я доктор, но безумно люблю все графические искусства. К тому же я и сам

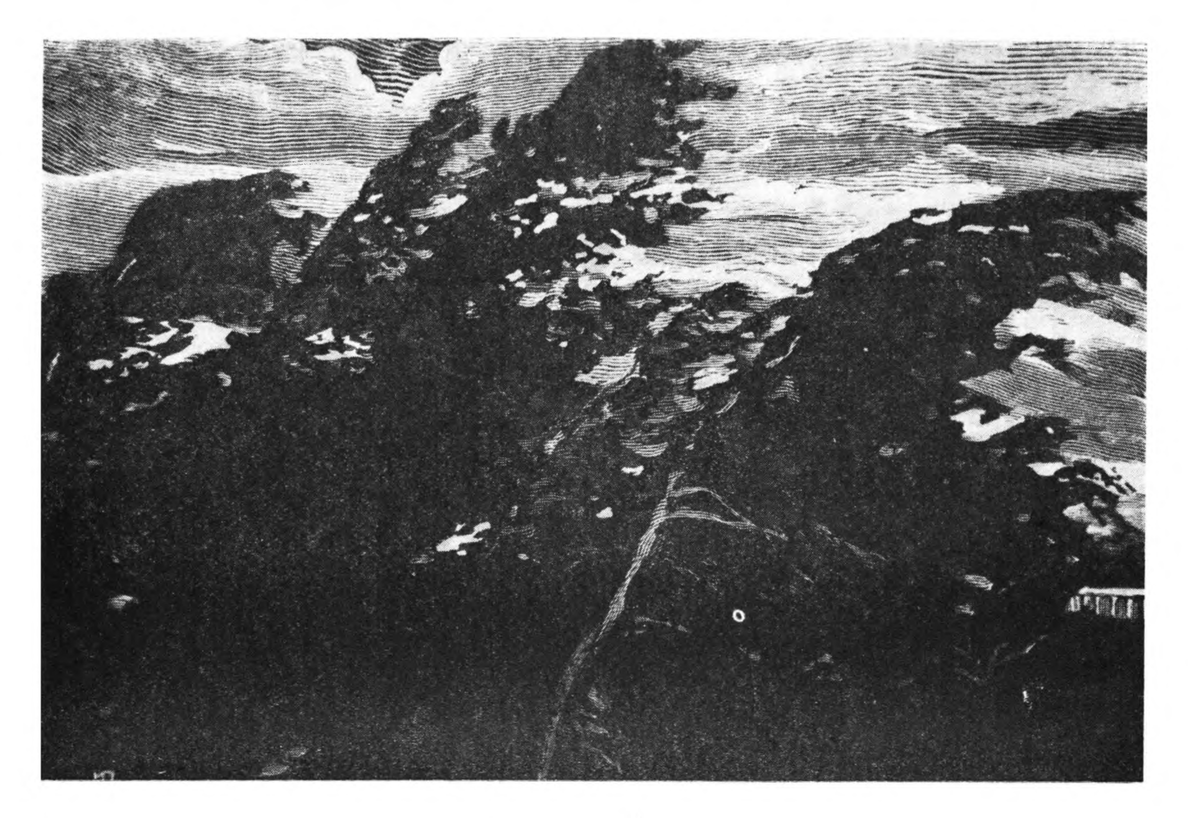
немного художник — пишу маслом. Мною организованы графические мастерские при Строгановском училище, но я их расширяю, и мне нужны помощники в работе. Я отыскал мастера-литографа Филиппова, тот мне рекомендовал сверхспециалиста по фотомеханике Леонтьева, а Леонтьев указал на вас. Я хочу вам предложить начать преподавание техники гравюры. Надеюсь, что с вашей помощью, мои дорогие друзья, мне удастся осуществить свою идею. Москва совсем не имеет школы графики, а мастерская этого искусства ей так необходима. Графика царствует в Петербурге, но там она далека от производства и представляет собою только рисунок, имитированный под гравюру. У нас забыта художественная литография, гелиогравюра, гравюра на дереве и все, что связано с печатным искусством. Все это надо возрождать в самых высоких художественных формах, так как потребности в производстве назрели большие.

Я с радостью согласился на предложение, и работа у нас закипела.

Директор Строгановского училища Глоба на оборудование мастерской не давал ни копейки; он скептически и с подозрительностью смотрел на затею Голоушева. Голоушеву пришлось занять у фон-Мекк, который был его пациентом, пятьсот рублей, и с этой скудной суммы и начала свою жизнь мастерская графических искусств. Первое время в ней были только офортный станок и штихеля; при нас приобрели литографские станки и подсобное оборудование, появились камни, краски — словом, вся печатная кухня.

Мастерская в то время помещалась в центральном здании Строгановки на Рождественке. Занимала она одну комнату с большими окнами, и был в ней всего-навсего один большой стол. Но все искупал энтузиазм Голоушева. Его главная задача была — возродить станковую гравюру и автолитографию, привить вкус к графическим искусствам художникам-живописцам и заставить серьезно полюбить эти отрасли художественного труда. Голоушев верил, что молодежь, несомненно, увлечется творческой работой по гравюре и литографии и посвятит себя специально графическим искусствам.

Голоушев преподавал в Строгановке пластическую анатомию, но с организацией мастерской он центр своего личного внимания перенес на практическое изучение технических процессов гелиогравюры, литографии и автоцинкографии. Было трогательно наблюдать, как этот врач, человек занятой, с утра прибегал в училище, шел в свою любимую мастерскую, надевал рабочую одежду — черный халат — и закрывал свою седую шевелюру маленьким черным колпачком. Он являл собой вид средневекового алхимика.



Буря

Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

Работая с нами и копошась с химикалиями, Голоушев не раз говаривал:

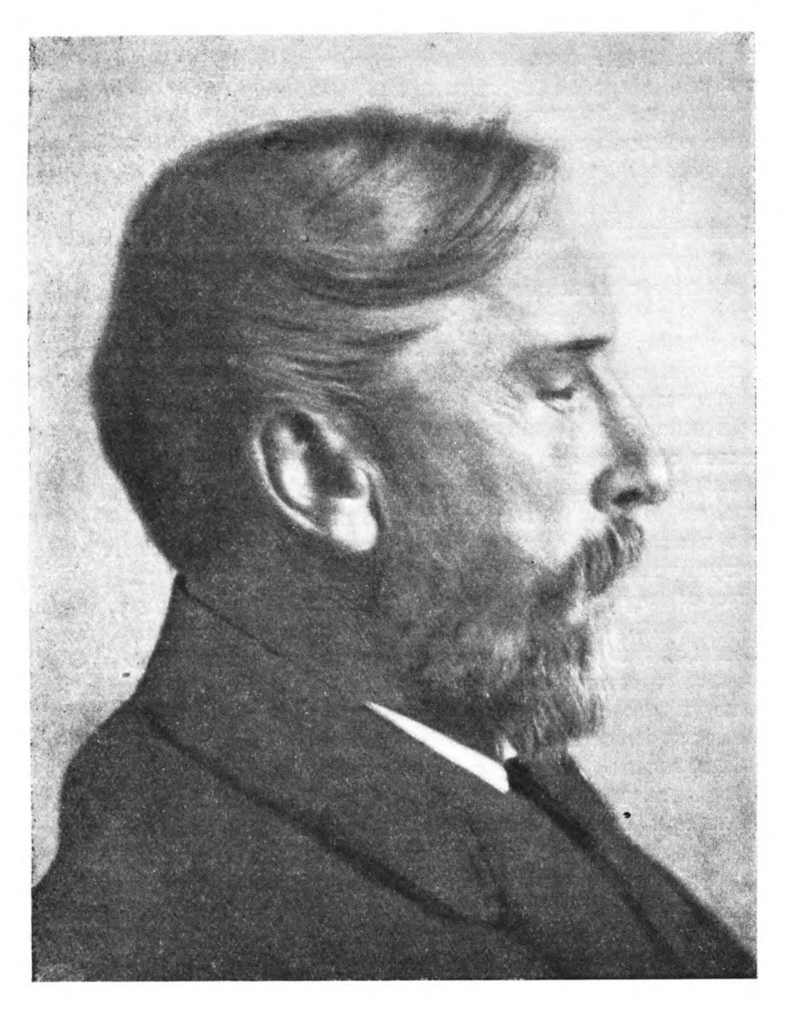
— Вот я и врач, вот и художник, вот и химик, вот и литограф, вот и гравер. Прямо какой-то Мюр и Мерилиз.

Еще до моего поступления в Строгановку Голоушев изобрел интересный способ гравирования — выжигание на продольной доске. Вместо резцов он пустил в ход выжигательную иглу. В сущности, это был суррогат гравюры (он назвал ее кайография), но оттиски получались все же хорошими.

Мастерская Голоушева делала быстрые успехи. На призыв к изучению графических искусств откликнулись многие крупные тогдашние живописцы, и вот в голоушевской мастерской, по его приглашению, появляются Серов, Переплетчиков, Пастернак, Аполлинарий Васнецов и другие. Серов сделал здесь на камне портрет Леонида Андреева, Пастернак — «Графиню Софию Андреевну Толстую с детьми», Переплетчиков — интересный «Северный пейзаж», Васнецов — один из мотивов своей «Старой Москвы». Все эти листы были отпечатаны и выпущены в свет для отдельной продажи в лавке училища. Графические искусства сразу, таким образом, получили возможность широкого отклика в публике через произведения крупных мастеров. Скоро стали появляться в печати и работы студентов: издатель Борщевский выпустил серию открыток орнамента, выполненного строгановцами.

Глоба тогда стал иначе посматривать на графическую мастерскую и особенно после того, как работы ее учеников получили высокую международную оценку. В то время в Милане была устроена международная художественная выставка, и Строгановское училище послало на нее альбом-книгу работ своей графической мастерской со специально написанной Голоушевым историей возникновения строгановских мастерских. Издание это имело крупный успех и удостоилось высшей награды. Гордый Глоба только тогда понял важность нового начинания, ввел графические производства в число обязательных предметов и стал отпускать средства на мастерскую. Глоба предполагал отвести для графических мастерских большое помещение в новом здании Строгановки, но империалистическая война помешала этому: выслуживавшийся при дворе Глоба отдал новое здание под лазарет для раненых. Но в связи с расширением работ мастерских он перевел их в полуподвальное помещение, имевшее больший размер, чем старая комната.

Мы с Леонтьевым в первые годы приходили заниматься по воскресеньям — с утра и до вечера,— и нам платилось жалование по десять рублей в месяц. Лишь позднее плата была увеличена. Глоба не желал уплачивать за летние месяцы, но мы заявили протест, и требование наше было удовлетворено. Энтузиазм Голоуше-



С. С. Голоушев

Фото

ва подогревал нас, и мы работали с увлечением. Михаил Андреевич Филиппов сделал особенно много для мастерских, прекрасно изучив все процессы фотомеханики.

Ученики занимались, целиком отдавая себя новому делу. Особенно выделялись Бадаева, Пашков и Н. И. Пискарев; все они получили звание художников-графиков. Преподавая технику травирования, мы с Голоушевым, в отличие от петербургских школ Штиглица и Общества поощрения, давали студентам самостоятельные композиционные задания. Гравюра в школе приобретала, таким образом, творческий характер. Я впервые здесь применил линолеум.

Дипломные работы студентов выполнялись в полном печатном производственном оформлении. Пискарев, например, сделал десять гравюр с мотивами уголков Москвы и Петербурга и сам их печатал и набирал текст. Он был вообще очень горячим студентом, держался обособленно, и с Голоушевым у него бывали большие споры. Но Пискарев был очень чутким художником, упорного характера и, ставя труднейшие задачи, добивался их разрешения. Он обладал прекрасным вкусом и по праву сейчас занимает одно из первых мест среди советских граверов. Очень талантливым был художник Георгий Пашков, из семьи иконописцев, но, к сожалению, он рано сошел в могилу.

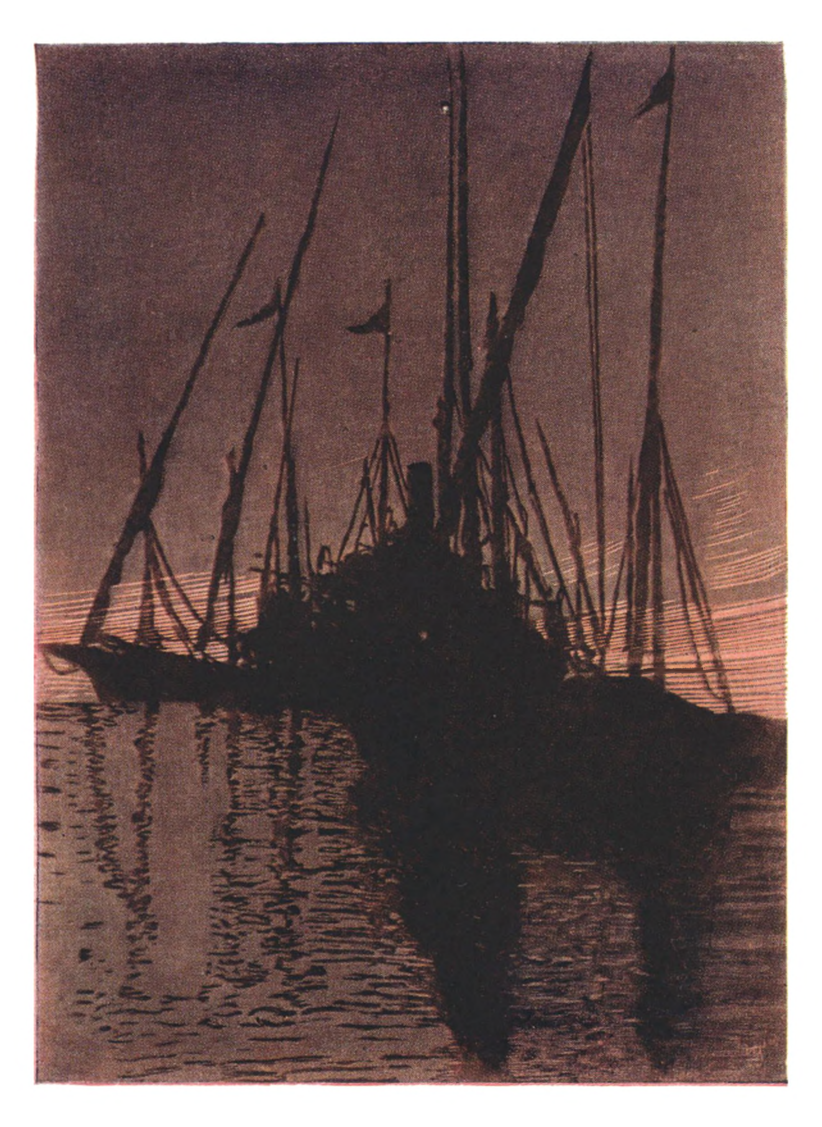
Но и помимо указанных учеников, гравюрные мастерские немало пропустили студентов самых различных отделений. Интерес к мастерским рос с каждым годом, и, если бы не война, они имели бы, несомненно, еще больший контингент учащихся.

Сам Голоушев не гнушался никаким черным делом и был фанатически предан своему начинанию. Высокий, с большой седой шевелюрой, но еще не старый на вид, Сергей Сергеевич производил на всех самое прекрасное впечатление. Он был остряк и очень любил говорить, он сам признавался в этом.

Голоушев в свое время учился на медицинском факультете и окончил его; еще в молодые годы он был замешан в политическом деле, вследствие чего попал в ссылку в Соловецкую обитель.

По отбытии наказания его восстановили в правах, и он отдался врачебной деятельности. Это был отличный врач, с резко выраженной общественной направленностью в своей работе. Он был долгое время врачом при Хамовнической части, но вышел оттуда с протестом, после того как ему предложили присутствовать при казни политических.

Голоушев был наредкость гуманным человеком, исключительной отзывчивости и бессребренником. Много личных средств вкладывал он в мастерскую. Жил он скромно, бедных лечил бесплатно. Многие из студентов Строгановки на себе испытали его отзывчивость. Голоушев помогал учащимся тайно, и знали это



Вечер на Волге
Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

только те, которые кормились на его счет и которых он выручал. Он принял исключительно большое участие в судьбе Владимира Ивановича Соколова, и тот одно время жил у него на квартире.

Голоушев занимался искусством как художник и критик. Несколько его картин было приобретено в Третьяковскую галлерею (под псевдонимом «Сергеевич»). Писал он под влиянием Левитана, и в его пейзажах было много неподдельной лирики и свежести; особенно удавались ему лошади, которых он так умело вводил в свои пейзажные композиции.

Как художественный критик Голоушев известен под псевдонимом Сергей Глаголь. Он писал в разных периодических органах статьи по искусству, литературе и театру и выпускал монографии о художниках. Искусству очень дороги такие живые, отзывчивые и знающие люди. Прекрасное знание Голоушевым искусства делало его нужным и полезным в нашей области человеком.

Он был реалистом по своему мировоззрению и издевался над декадентством и так называемым «новым искусством». За это многие художники модных течений и эстеты не любили Голоушева и считали его писания неглубокими; но это его не смущало, и он пламенно громил бездушное, безидейное искусство, называя представителей его пустыми людьми. Горячий в своих увлечениях, он сделал чрезвычайно много для возрождения и популяризации графических искусств и в этом смысле оказался предвестником большого расцвета графики, которая так богато развернулась в советскую эпоху.

Умер Голоушев в первые годы революции.

Общение с Голоушевым дало мне чрезвычайно много. Он будоражил мои творческие мечтания, повышал своим темпераментом мою активность, вводил меня в круг многих проблем искусства. В годы совместной с ним работы я перешел на путь оригинальной станковой гравюры. Но Голоушев зародил во мне и любовь к печатным искусствам. Именно начиная со строгановских мастерских я почувствовал тягу к овладению техникой печати. И это принесло мне огромную пользу. Искусство гравирования и искусство размножения гравюр неразрывно связаны; изучение техники печати — всегда хороший залог для обновления технических приемов резьбы.

Голоушев оказывал мне большую помощь советами в изданиях моих гравюр. Всячески поощряя мои начинания, он подал мне мысль о выпуске гравюр «Уходящей Москвы» и написал о них статью в «Царе-колоколе». Свои «Московские дворики» я с благодарностью посвятил Сергею Сергеевичу.

Ко времени моей работы в Строгановском училище относится полоса широкого участия художников-граверов на выставках. Началось это с Московского товарищества художников в 1912 году,

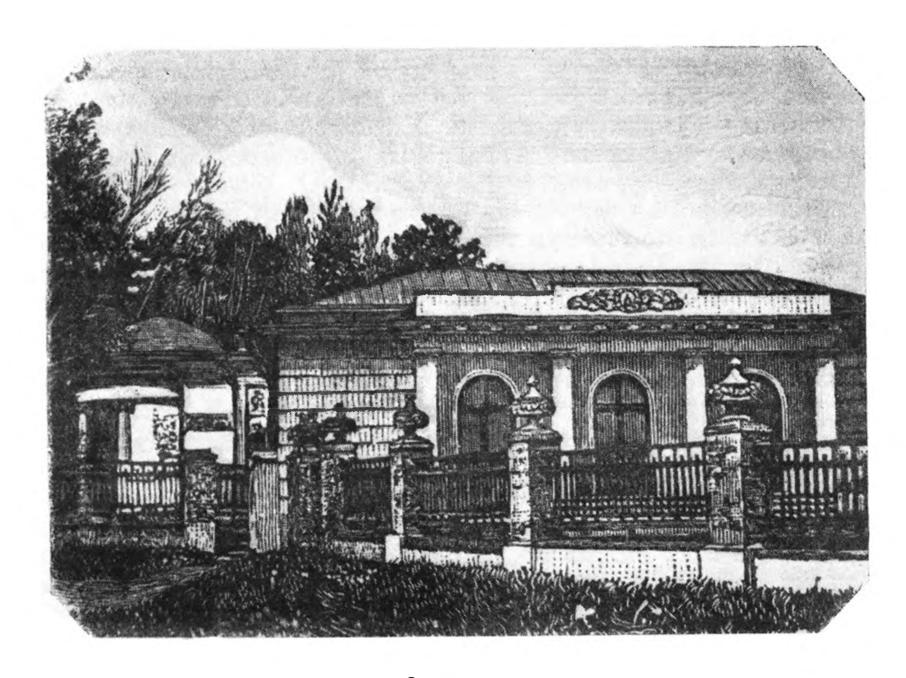
которое первым решило пригласить на свою XIX выставку картин граверов и офортистов. Гравюре были отведены хоры выставочного зала Училища живописи. Выставкой Московского товарищества художников станковая гравюра узаконялась в Москве как важный и самостоятельный вид искусства, наравне с живописью и скульптурой. Отдел гравюр имел на выставке крупный успех.

Организуя отдел гравюры, Московское товарищество художников учитывало изменившуюся обстановку на этом участке искусства. К каталогу была приложена брошюрка «Техника гравюры», специально написанная по поводу этого отдела его устроителем В. Владимировым. Владимиров писал:

«Мысль устроить при художественной выставке Московского товарищества художников отдел, специально посвященный искусству гравирования, вызвана все более пробуждающимся за последнее время интересом к гравюре как среди художников, так и среди широкой публики. В том виде, как этот отдел устроен сейчас, он не может претендовать на то, что в нем представлены все художники-граверы, работающие в настоящее время в России. Этому помешали и новизна дела и другие причины. Поэтому нам пришлось ограничиться несколько более узкой задачей, а именно: представить возможно полнее современную гравюрную технику... Художники пользуются теперь гравюрой как материалом для совершенно самостоятельного творчества, что, конечно, и дает возможность употреблять более свободную и широкую технику».

Для русской гравюры того времени выставка МТХ была большим и праздничным событием. До этого времени гравюры можно было видеть единственно на выставках «Мира искусства», но там экспонировалась одна Остроумова-Лебедева. Выставка же МТХ и последовавшие за ней другие наглядно свидетельствовали о заметных сдвигах в области гравюрного искусства и появлении ряда новых мастеров станковой гравюры. С тех пор даже «Мир искусства», помимо своего монопольного гравера Остроумовой-Лебедевой, вводит показ художников-граверов. В 1913—1915 годах я выставлял в «Мире искусства» гравюры из серии «Уходящая Москва», «Этюды из поездки по Волге» и «Уголки подмосковные» (Люблино и другие). Но общество «Мир искусства» было организацией замкнутой, попасть туда можно было только по рекомендации крупных его членов. Я участвовал на этих выставках через В. Замирайло. Мои гравюры с выставок «Мира искусства» приобрел Румянцевский музей.

На выставке Московского товарищества художников были представлены гравюры на цинке, на меди, офорты, ксилографии, гравюры на линолеуме, монотипии, всего двести номеров экспонатов. Из граверов по дереву и на линолеуме дали свои вещи Крин-



Останкино

Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

ская, Зивартс, К. Кузнецов, А. Павлов, И. Ефимов, Сомоза-Зедделер. На этой же выставке впервые появился и Фаворский со своими гравюрами «Св. Георгий», «Иллюстрации» и «Эскизы». Был он тогда еще никому неведом и успеха не имел никакого.

Очень богато выглядел на выставке отдел офортов. Матэ дал здесь портреты Муромцева и Шевченко, «Богатырей» Васнецова, «Джиоконду» Леонардо да Винчи, «Боярина» Чистякова; Рундальцев — цветные офорты «Венецианский канал» и «Прибой». Впервые выступил на выставке с офортом «Сумерки» А. И. Усачев, в будущем талантливый ксилограф.

Из моих работ на выставке МТХ были показаны: «Весна», «Старушка» («Бабуся»), автопортрет, копия этюда «Запорожца» Репина. Много было выставлено и линогравюр — «Останкино», «Портрет матери», «Ожидание», «Вечер», «На Волге», «Уголки Москвы» и переплеты.

Сразу же началось и приобретение гравюр и офортов на выставках. В отличие от Петербурга 90-х годов, Москва покупала гравюрные оттиски охотно, и бывали моменты, когда буквально под каждой гравюркой висел аншлаг: «Продано».

Впервые стал покупать с выставок современную гравюру для своего кабинета и Румянцевский музей. Начало покупок музеем и частными лицами положила все та же XIX выставка Московского товарищества художников. У меня на ней была куплена «Бабуся» при совершенно необычных условиях. По существующим правилам, купленная вещь выдавалась лишь по закрытии выставки. Мой же покупатель ничего знать не хотел и, уезжая в Тулу, непременно хотел увезти с собой гравюру; пришлось выдать ему дубликат. Первая покупка дала мне 25 рублей за оттиск. Когда же я выставил листы своей «Провинции», они все были быстро раскуплены. Лист «Дворец Олега» имел пять билетов о продаже, «Касимов» и «Село Павлово» по четыре билета. И это несмотря на высокую цену — в пятьдесят рублей каждый оттиск. Так рос интерес к гравюрному искусству в Москве.

Параллельно с выставками МТХ проходили выставки графических искусств в галлерее Лемерсье, устроителями которых были П. Д. Эттингер, Сауров, Игн. Нивинский. Эти выставки помещались в специально устроенном салоне Михайловой на М. Дмитровке. На этих выставках широко показывался современный рисунок, литографии, офорты, гравюры. В галлерее Лемерсье выставлялись А. П. Зиновьев, Кругликова со своими монотипиями, Пастернак в литографиях, В. Д. Фалилеев с гравюрами на линолеуме, Кравченко с офортами, Нивинский, Павлинов (тогда только офорты), В. И. Соколов (автолитографии); выставлялись здесь также В. Маковский с офортными портретами и В. Матэ, давший портрет С. С. Абамелек-Лазарева. Из моих работ имели успех линогравюры «Останкино», «Уходящая Москва» и акватипии.

Помимо выставок МТХ и выставок графических искусств в галлерее Лемерсье, я участвовал также и на выставках картин, скульптуры, графики, индустрии «Современная живопись», которые, начиная с 1912 года, устраивало общество художников «Свободное искусство». Общество это имело свой устав и состояло по преимуществу из молодежи. В него входили Александр Соколов, Н. Шевердяев, Дмитриев, Кравченко, Моор, я и другие. Своего выставочного помещения общество не имело, и выставки кочевали по разным залам: Кредитного общества на Петровке, женской гимназии Бесс и т. п. Выставлялись здесь Татлин, Поманский, скульптор Рындзюнская, Невский, Малевич, Крайнев, Зефиров, Киселев, С. Лобанов, Иван Малютин, гравер Мангонари, И. И. Овешков (скульптурные куклы), Ноаковский, Родченко и другие. Я выбирался неоднократно в комитет этих выставок.

Гравюра быстро завоевывала популярность. Скоро Румянцевский музей стал устраивать специальные выставки крупных мас-

теров гравюры и организовал при своем кабинете отдел современной русской гравюры. Но это происходило уже в военное и революционное время. Энтузиаст-исследователь граверного искусства, Николай Ильич Романов устроил персональные выставки произведений Остроумовой-Лебедевой, Фалилеева, Масютина, моих и Нивинского. Выставки эти помимо знатоков часто посещались молодежью, среди которой росла тяга к граверному искусству.

На одной из выставок Общества любителей художеств я познакомился с В. Замирайло. Он жил тогда еще в Москве и жадно присматривался к современным течениям графики. В его рисунках было много гравюрной четкости и линейности, и я предложил Замирайло заняться гравированием. Он согласился и взял у меня несколько уроков по технике.

Замирайло был оригинальным человеком и безмерно любил искусство. Он был во всем точен, все у него было всегда в порядке, но уж очень неохотно он общался с людьми. Замирайло рассказал мне, что он безумно любит Дорэ, и признавался, что сделал с обыкновенного гравюрного листа точную копию Дорэ в увеличенном до полутора метров размере. Когда это увидел Бенуа, до сих пор отрицавший Дорэ, он пришел в неописуемый восторг от изящества и четкости линии французского художника. Беря у меня уроки гравирования, Замирайло не раз бывал в моей квартире. И тут я заметил в нем некоторые странности. Входя во двор, он, например, брал неизменно дворницкую метлу и водружал ее на плечо. С таким видом он торжественно шел к моей квартире.

— Это почему же так? — спрашивал я.

— Отмахиваюсь от собак,— был ответ Замирайло. И при этом он отлично видел, что собаки были привязаны на цепь.

Вскоре Замирайло уехал в Петербург и стал одним из интереснейших художников мирискуснического направления.

Из художественной жизни той эпохи, помимо выставок и нарождавшихся различных группировок и обществ, я должен остановиться хотя бы немного на так называемых шмаровинских «средах».

Помимо литературной «среды» Телешова, тихомировской «субботы» и голоушевских «сред», в Москве в конце прошлого и в начале текущего века существовал художественный кружок «Среда», который организовал, возглавлял и содержал Владимир Егорович Шмаровин. Шмаровинские «среды» были начинанием домашне-интимного порядка, цели были далеки от каких-либо общественных задач искусства. «Среда» объединяла большой круг московских художников и давала возможность периодических товарищеских встреч и бесед, сочетая их с творческой работой для заработка.

Сам Шмаровин по профессии был бухгалтером на мануфактурной фабрике Полякова. Но он скоро стал богатым человеком, женившись на дочери своего хозяина. Шмаровин увлекся искусством и художниками, быстро развил вкус и стал меценатствовать. Вместе с тем он задался мыслью найти возможность путем организации художественного кружка дать дополнительный заработок работникам искусства. Так появились его «среды».

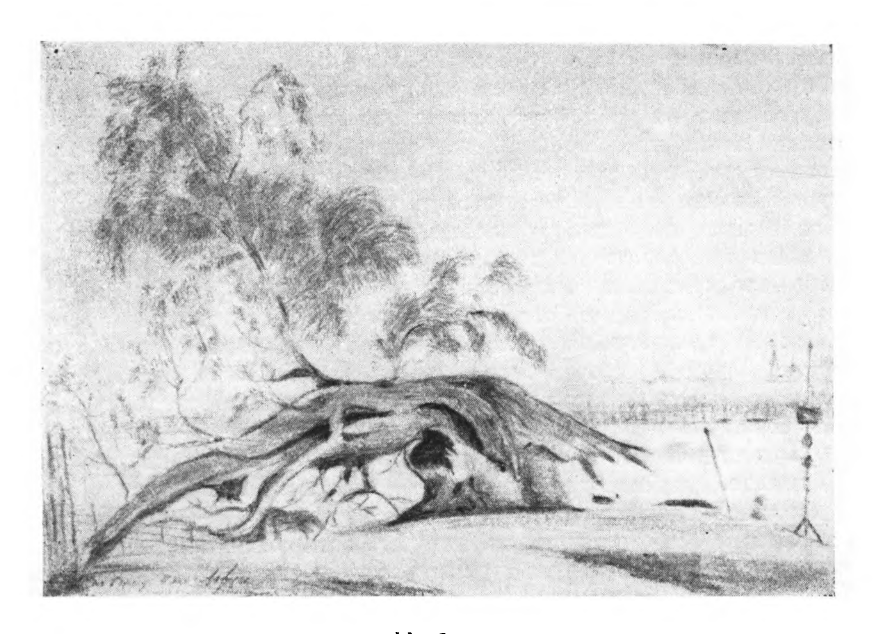
Живой, общительный, с искренним чувством дружбы к художникам, Шмаровин сделался своим человеком для многочисленной художественной братии.

В его квартире на Остоженке, в Савеловском переулке, каждую среду регулярно собиралось большое общество художников. Здесь бывали Степанов, Богатов, Ягужинский, Синцов, Батурин, Трояновский, Гермашев, Виноградов, Владимир Соколов, Чешунн, Кравченко, Петровичев, Гугунава, Туржанский, Дивов, Моор, Е. Г. Соколов и многие другие. Мы собирались к восьми часам вечера и начинали кто писать маслом, кто рисовать, кто гравировать. Сделанные на средах вещи Шмаровин умело и быстро распродавал своим знакомым и разным московским любителям искусств.

Ровно в двенадцать ночи, после того как убирались все художественные принадлежности, накрывался стол, и Шмаровин ударял в бубен, призывая этим всех присутствующих разделить трапезу. Появлялись закуски и всякие яства, вино и непременный бочонок пива. За обильным возлиянием текли беседы, шли шумные споры. Раздавался гимн «среды» с припевом: «Недурно пущено», звенела гитара, пелись волжские и народные песни. Иногда на «средах» можно было видеть артистов Шиловского, Горева и других; бывал тут и Шаляпин. Артисты пели и играли. Завсегдатаем «сред» у Шмаровина был и Владимир Гиляровский (дядя Гиляй), который обычно сочинял спичи и экспромты. Меня с Гиляем сближал интерес к старой Москве, и мы неоднократно с ним беседовали на эту тему. Из коллекционеров я встречал на «средах» А. Бахрушина. Собиралось народу всего человек тридцать-сорок.

Шмаровин, имея личные средства, а также связи с промышленным миром, часто выручал многих художников покупками картин. Нуждавшийся Левитан продавал ему многие свои этюды. У Шмаровина собралась прекрасная коллекция картин лучших русских художников; в его собрании были «Пруд» и другие картины Левитана, «Весна» и «Пейзаж» Саврасова, этюд к суриковским «Стрельцам», «Хозяюшка» К. Коровина, портреты и пейзажи Поленова, этюды Переплетчикова и других.

В 1920 году, уже в годы революции, исполнилось тридцать пять лет существования этих «сред». Юбилей был отмечен



На Оке

Рисунок И. Н. Павлова

устройством специального вечера. Я награвировал в три тона памятку с портретом Шмаровина, видом его дома и текстом стихотворения, посвященного «средам»:

Имея средний рост, живу на Серединке.
Я в среду каждую на «Середу» хожу,
Там средь художников сижу посерединке
И в их среде я среду нахожу.
Пишу я шарж, пишу я акварелью
Среди рисунков и среди стихов.
И счастием зову середний день в неделе,
Когда сижу в среде среди середняков.

(1885 — 12. XII — 1920)

Шмаровин умер в начале революции, и весь богатый архив «сред» находится сейчас в Третьяковской галлерее. В архиве этом особенно должны быть интересны протоколы творческой работы всех собиравшихся, которые велись регулярно. На листе бристольского картона многие оставляли зарисовки, шаржи, карикатуры и т. п., иногда с соответствующим текстом.

Я на «средах» награвировал «Северный мотив», портрет «Дяди Володи» (Шмаровина) и много гравюр на линолеуме.

Еще когда я работал в Строгановском училище, мне при-

шлось перенести тяжелую болезнь. Как-то, выходя из мастерских, я простудился. Дело было в конце марта. Когда я пришел на другой день на работу, то заниматься уже не мог. Голоушев направил меня домой, обещал навестить на квартире. Но он приехал ко мне лишь на третий день, когда я лежал уже с температурой свыше 40°. Меня отвезли к Екатерининскую больницу. Когда меня положили в палату, я пришел в буйное состояние, кидался на кровати и все грезил красками и говорил о каких-то небывало красивых сочетаниях тонов.

Знаменитый врач больницы Виноград нашел состояние моего здоровья чрезвычайно тяжелым и мало надеялся на выздоровление. Скоро я впал в беспамятство. На девятый день ждали кризиса. Но, наперекор медицине, я стал поправляться. Кризис благополучно миновал, и здоровье возвращалось ко мне.

Тут судьба сблизила меня с моими невольными спутниками по палате. Их было трое: первый — землекоп Яша, длинненький, с козлиной бородкой, второй — татарин и третий — шарманщик.

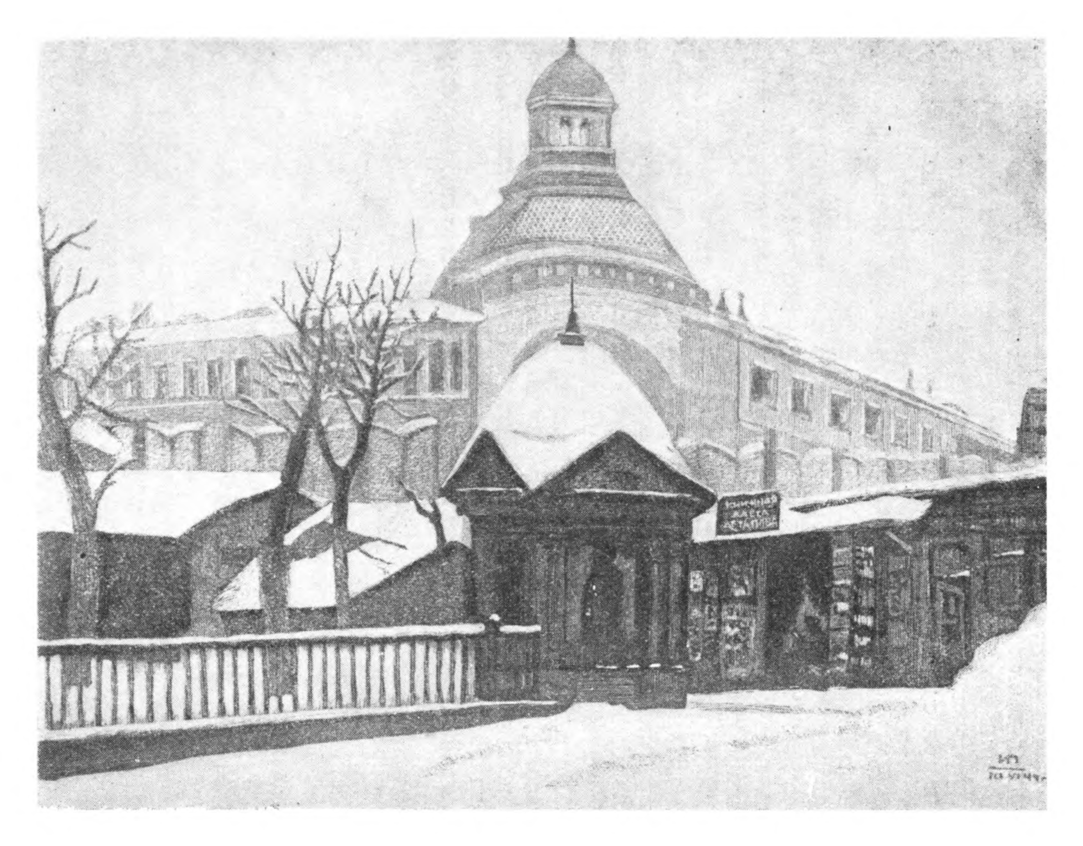
Самым любопытным из них был шарманщик. Он играл сложную и хитрую игру и справлялся со своей ролью великолепно. Оказывается, шарманщик лежал в больнице уже третий месяц, и всегда так получалось, что к обходу врача температура у него поднималась до 38—39°. Он ловко и каким-то засекреченным способом повышал температуру и делал это по необходимости: в то время градоначальник сделал строжайшее распоряжение о высылке всех шарманщиков из Москвы, и мой сосед по койке всячески откладывал свою больничную выписку.

Когда дело близилось к моему выходу из больницы, я сделал глупость: упросил мою знакомую из служащих больницы дать мне кусок бифштекса с черным хлебом. Мое желание было удовлетворено, и все пошло прахом. Я уже было начинал гулять в больничном саду, наслаждался свежим воздухом и любовался игрой весеннего солнца. И вот — снова большая температура, жар и адские боли.

У меня немедленно отняли все содержимое моего шкафчика, которое тут же подобрал шарманщик и скушал за мое здоровье. К вечеру мне принесли молока, но я в озлоблении облил им сестру милосердия. Та пожаловалась доктору. Я забастовал и трое суток ничего не ел. Может быть, этим я и спас себе жизнь.

Через неделю меня выписали из больницы. Я шел по улицам Москвы в небывало приподнятом состоянии. Голова моя, правда, еще чуть кружилась, но жизнь я воспринимал как-то по-новому, удивительно свежо и непосредственно. Передумав за время болезни всю свою жизнь, я дал себе слово покончить с суетностью и бесшабашностью своего быта.

Природа потянула меня на свои просторы, я по-особенному



Старая Москва

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

остро почувствовал ее обаяние и отдался ее красотам со всей силой творческого волнения. Именно с этих пор приступил я вплотную к выполнению своих замыслов о станковой цветной гравюре.

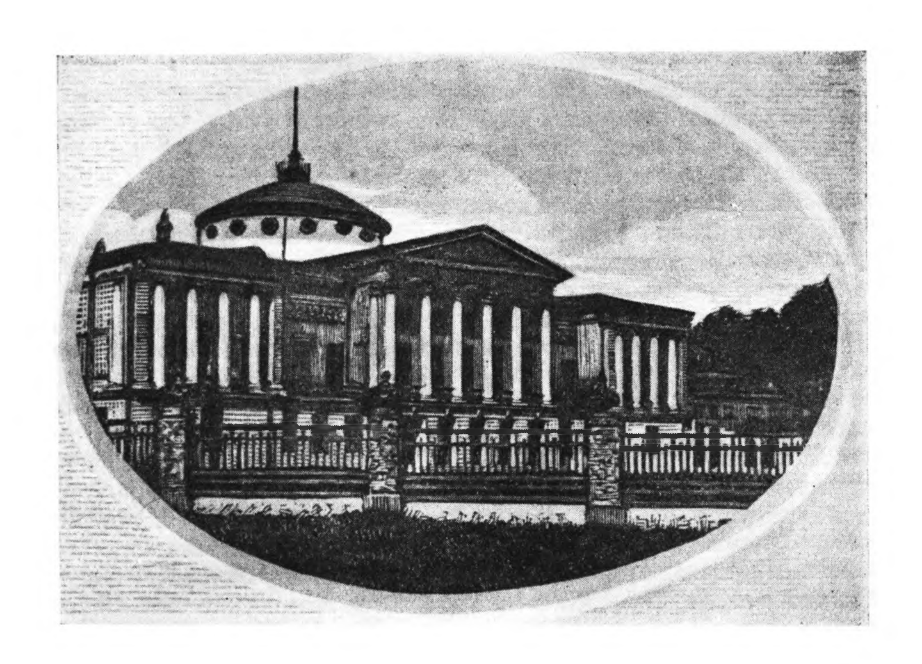
Болезнь сильно подорвала мое материальное положение. Я вынужден был написать из больницы письма своим заказчикам: Мария Андреевна отвезла их Ступину и Сытину. Ступин отвалил красненькую, причем не преминул эту десятку вычесть с меня при счете за первую же работу. Когда я пришел к нему после выздоровления, он мне сказал:

— Ну, вот, Павлов, ты поболел. Теперь снова будешь зарабатывать. Десяточку-то, что я тебе выдал, я уж вычту.

Товарищество же Сытина прислало мне четвертной билет, но без взыскания в будущем. Такие «пособия» получил русский гравер за время своей болезни после двадцати лет непрерывной и тяжелой работы резцом по дереву.

Вообще надо сказать, что жить мне с 1907 года становилось много труднее. Главные сытинские заказы после пожара типографии были уже выполнены. У Ступина работы было немного, и оставались, в сущности, десять рублей от Строгановки плюс заработок за мелкие гравюрные поделки и случайные заказы. Рынка, в прямом смысле слова, для приложения труда гравера не было. И чтобы заниматься творческой работой, надо было серьезно думать о создании какой-то, хотя бы и небольшой, но постоянной материальной обеспеченности.

Случай подвернулся: меня приглашал на постоянную службу Сытин.



XII

Сытин был первым из книгоиздателей, с которым меня столкнула судьба. Читая в детстве лубочные книжки с пестрыми цветными обложками, я наталкивался все время на фамилию их фантастического издателя, так будоражившего мое пылкое воображение. Копя подарочные деньги, я мечтал скупить все, что выпускал Сытин, и мне посоветовали отправиться в его книжную лавку на Старой площади у Ильинских ворот, где можно было оптом за пятнадцать копеек купить целый десяток книг, независимо от их содержания. Это было, когда мне шел восьмой год, то-есть семьдесят семь лет тому назад. Память и сейчас отчетливо рисует мне маленькую сытинскую книжную лавку — колыбель его могущественного будущего дела. В ней было всего несколько шагов в ширину, чуть побольше в длину; тут лежали грудами наваленные лубочные картинки и тощенькие книги. С тех пор я бегал в эту лавку неоднократно.

Лавка Сытина расширилась впоследствии уже раза в четыре, хотя общий вид ее был так же мало привлекателен. Книжные лавки того времени лубочных издателей и книготорговцев почти ничем не отличались от овощных лавчонок.

Когда я ушел от Рихау и стал работать самостоятельно, Сытин был моим постоянным заказчиком, и я встречался с ним в его лавке часто. К этому времени, впрочем, это была уже не лавка, а целый магазин, и довольно приличного вида. Дальше — больше, и в скором времени сытинское дело превратилось в «Товарищество И. Д. Сытина», а «лавка», как он называл свое помещение, имела уже два этажа: вверху был кабинет и издательство, а внизу шла торговля.

Колоритной и заметной фигурой в сытинском магазине был кассир Палыч (Павлович), с лицом типично русским. Палыч считался самым близким доверенным лицом у Сытина: через него проходили крупные суммы денег.

Сытинское дело разрасталось со сказочной быстротой; магазин-лавка уже явно был тесен. И на Маросейке товарищество покупает участок земли и выстраивает на нем громадное многоэтажное здание с конторами, многочисленными кабинетами, книжным магазином и подвалами для товаров. От лубочных книжек Сытин переходил к изданию детской литературы и учебников, не забывая при этом и свою традиционную «народную книжку» — песенники, сказки, лубки. Издательство требовало расширения полиграфического производства. Небольшой каменный домик на Валовой, уныло стоящий посредине двора, где помещалась типография, и двухэтажный особнячок по Пятницкой улице, занимаемый литографией, ни в какой мере не могли уже обслужить широкие планы издательства. Сытин тогда скупил участки на Пятницкой и соорудил красавицу-фабрику, оборудовав ее новейшими машинами и прекрасным техническим инвентарем.

В отличие от Ступина, Сытин не интересовался специально техникой резьбы и художественной стороной гравюры: чистый коммерсант, он признавал гравюру как необходимый выгодный вид «товара» при своих изданиях. Широко используя гальвано, Сытин видел в гравюре необходимейший способ получения четкого рисунка при массовых тиражах. В первые годы моей работы по его заказам Сытин сам принимал и утверждал мои гравюры. Он не прибегал при этом к помощи лупы и рассматривал мои оттиски своими острыми бегающими глазами.

— Это ты, сукин сын, здорово сделал! — обычно говорил он.

Сытин не терял со мной связи даже и тогда, когда я уехал из Москвы. Он привозил мне работу в Петербург в продолжение всех двенадцати лет, а по возвращении в Москву я сделался присяжным гравером в сытинском издательстве. Скоро я стал у Сы-

тина своим человеком, и меня знали как в конторе, так и на производстве. В разговорах со мной Сытин не раз говаривал мне о своем желании создать при типографии собственную граверную и сделать меня ее заведующим.

Сытин к этому времени уже закончил введение в свое дело тех компаньонов, которые ему мешали конкуренцией. Он скупил для товарищества предприятия Васильева, Соловьева, Коновалова и других, и эти недавние владельцы стали выдвигаться в роли директоров. Михаил Тимофеевич Соловьев, например, был куплен Сытиным, по собственному выражению, со всеми потрохами. Этот директор занимал пост заведующего художественным отделом фабрики.

С появлением Соловьева прием всех оригиналов, картин, а также и гравюр для изданий перешел к нему; занимался этим делом также и вновь назначенный директор фабрики Василий Петрович Фролов, из рабочих: на последнем лежала вся техническая часть.

Выдвигая Фролова, Сытин имел очень тонкий расчет: ему очень важно было держать на производстве своего человека, который бы досконально знал всю подноготную труда печатников, их мысли и настроения. Фролов быстро сумел войти в доверие Сытина, и в этом помогло ему то, что был он мастер, как говорится, на все руки и вместе с тем умница и иезуит. По профессии стереотипер и гальванопласт, Фролов был замечательным специалистом. Он делал целые чудеса в своей области. Ему, например, ничего не стоило сделать наращение ровного слоя меди в палец толщиной на большом куске железа весом в несколько фунтов. Искушенные скупщики принимали это железо за чистую медь, и он оставлял их в дураках.

Чтобы добиться в своем производстве самых тончайших гальванопластических работ, Сытин использовал Фролова для выведывания секретов на фабрике Экспедиции заготовления государственных бумаг. И вот Фролов едет в Питер, проводит там время в обхаживании соответствующего персонала мастеров Экспедиции и путем пьянок и подкупов добивается необходимых ему сведений. И вскоре гальванопластика у Сытина дает результаты, не уступающие прославленной Экспедиции; при массовых ротационных тиражах печать рисунков получается исключительно чистой и четкой. Сытин назначает Фролова директором, даря ему три пая.

Фролов группировал вокруг себя рабочих с холуйскими качествами и с помощью их был в курсе всех тайн быта типографии. Сильно развитая на фабрике система доносов помогла ему управлять делом. Фролов вскоре стал и непосредственным приемщиком моих работ.

Как-то случилось, что Соловьев был не в духе, рвал и метал, и, когда я показал ему свои гравюры, он без всяких оснований разнес их в пух и прах. Я ему заметил, что он хотя и прекрасный литограф, но в ксилографии ничего не смыслит, и решительно отказался с ним работать. Инцидент этот дошел до Сытина, и тот приказал прием гравюр производить Фролову. Фролов ко мне относился хорошо, предупредительно и с такой почтительностью, как будто бы имел на меня какие-то виды.

Сам Сытин появлялся на фабрике каждое утро. Еще только-только начинается работа, а он уже распекает всех директоров. И, словно по конвейерной системе, все становились не в духе на целый день: директора распекали заведующих цехами, заведующие — рабочих-мастеров, мастера — подсобных рабочих. Иногда Сытин вызывал заведующих, и те делали ему доклады, вернее — доносы друг на друга; таким способом держалось дело сытинской типографии. Но, раболепствуя перед хозяином и закулисно борясь друг с другом, начальство себя не забывало и умело, теми или другими путями, набивать себе карманы. От «безгрешных» доходов сытинского предприятия Фролов и другие строили себе дома и дачки, используя хозяйские материалы и рабочую силу.

Меня хорошо знали на фабрике и чувствовали, что Сытин со мной считается. И при мне не стеснялись вызывать ни заведующих, ни мастеров и распекать их на все корки.

Как-то при мне Сытин разговаривал с заведующим рисовальной школой Касаткиным:

— Как ты ни старайся, Касаткин, попасть в директора,— не попадешь. Ты мне не годишься. Ты копеечник, и у тебя нету того размаха, который мне требуется. Фрак и сюртук тебе не пойдут. Сиди в своей школе и не рыпайся.

Выдвижение Фролова не давало покоя Касаткину, и он, действительно, спал и видел себя директором.

В рисовальной школе ученики и руководители-художники перерисовывали на арарутной бумаге тушью и пером. Рисунок поступал в химическую обработку, подкладной фотографический тон исчезал, и получался чистый штриховой рисунок под гравюру; с него и делали цинкографское клише. Но для учебников и букварей это не годилось, тут выручала гравюра, с которой и изготовлялось гальвано.

После пожара типографии я два года подряд был основным поставщиком гравюры Сытину, но инцидент с Соловьевым вынудил меня умышленно прекратить работу. Без меня, во избежание прорывов в производстве, давали заказы на гравюру московским граверам-ремесленникам, в том числе и Орлову; но Орлов гравировал сравнительно мало, так как занимался еще букинистической торговлей. Я же взял тогда большую работу в издательстве

Д. И. Тихомирова на перегравировку книги для чтения «Вешние всходы» и одновременно гравировал «Изящную библиотеку» Ступина. Но я все же иногда заходил в контору Сытина и не раз вел беседы с директорами.

Сытин, имевший уже давно меня в виду для постоянной работы на производстве, особенно хотел заполучить меня в этот период, но он выжидал подходящего момента. И его ожидание не оказалось напрасным. Сдав заказ издательству Тихомирова, я остался лишь со ступинской библиотечкой; но этой работы мне было мало, и существовать на нее не было никакой возможности. Воспользовавшись этим обстоятельством, Сытин и повел свое наступление на меня. По его настоянию Фролов не раз подъезжал ко мне с разговорами о штатной работе, но я всегда переводил разговор на другие темы. Однако мысль о работе в типографии все настойчивее овладевала мною. Правда, за двадцать три года граверной деятельности я привык к свободной, независимой жизни, но, с другой стороны, производство могло дать мне твердый материальный минимум и широкие возможности для технических экспериментов с гравюрой.

Как-то раз, зайдя в типографию к Фролову, я попросил у него, чтобы мне отлили несколько досок гарта. Фролов полюбопытствовал, для какой цели это нужно. Я сказал, что делал опыт гравирования на гарте обложки Ступину и он получился очень удачным. Тогда Фролов попросил меня и ему сделать такую обложку для песенников.

Я согласился и скоро принес Фролову гравированные пластинки гарта для наложения цвета на цвет. Это был песенник «Ах, зачем эта ночь». Гарт очень блестел своей поверхностью и был неприятен для глаз, но оттиски получились отличными.

Отдавая работу, я сказал Фролову:

— Удивляюсь, как такое огромное предприятие, обладающее лучшими способами техники, не имеет своего граверного отдела.

Фролов, опустив глаза в землю, ответил:

— Мы имеем постоянного гравера.

— Кого же? — удивился я.

— Это вы, Иван Николаевич. Мы с Иваном Дмитриевичем решили вас пригласить к нам на службу.

Я тогда говорю:

— Вот это ловко! Даже меня и не спросили.

— Ну, я думаю, что мы с вами сговоримся,— отвечает Фролов, поднимая глаза на меня.

Я молчу, хотя уже твердо решил согласиться на предложение Фролова. И гордый гравер Павлов, как называли меня сытинские директора, начинает дипломатические переговоры, которые в то время можно было просто назвать: кто кого обманет.

Фролов спрашивает меня, какие будут мои условия. Я отвечаю:

— Первый год — полтораста рублей в месяц, второй год — двести в месяц и третий — двести пятьдесят рублей. Работать не более шести часов. Кроме того, один день в неделю я должен иметь свободный, так как преподаю в Строгановском училище, и бросать школу ради службы не желаю.

— Условия эти приемлемы,— сказал Фролов.

Сытин за это время успел побывать в Строгановском училище у Голоушева и видел там мои опыты гравирования на линолеуме. Быстро сообразив, что этот способ будет очень полезен на его предприятии, он дал распоряжение Фролову о заключении со мною договора.

Я получил официальное письмо от товарищества с приглашением на штатную службу и просьбой притти скрепить соглашение.

Я приехал в типографию в тот момент, когда в конторе был сам Сытин.

— Ну, как, Василий Петрович, покончили вы с Павловым?— обратился он к Фролову.

— Да как будто бы,— ответил Фролов.— Но он настаивает на своей сумме — на том, что я вам давеча докладывал.

Сытин тогда подзывает меня к своему столу.

— Ну-ка, иди сюда, Павлов...

И мы сидим друг против друга. Минута молчания.

— Вот что, Павлов,— начинает Сытин.— Почему ты, собственно говоря, хочешь сразу полтораста? Я тебе, может, через месяц-два положу и все пятьсот. А для начала ты уж уступи четвертной. Так давай на ста двадцати пяти рубликах и сговоримся.

И Сытин хлопнул меня своей тяжелой рукой по коленкам.

— Ну, так по рукам!

Я согласился, но выговорил себе право печатать свои доски и все опытные работы совершенно безвозмездно. Это было для меня, несомненно, более выгодным и важным козырем, чем четвертной сытинский билет. Когда я стал прощаться, Сытин сказал мне:

— Я до сих пор помню, как ты меня, жулика, в Питере объегорил. Помнишь, получил по счету без меня за портреты писателей?

И он с довольной усмешкой пожал мне руку.

С 1 августа 1909 года я стал постоянным работником у Сытина. По условию, Фролов должен был предоставить в мое распоряжение комнату-мастерскую, в которой я стану обучать граверному делу нескольких учеников из рисовальной школы. Но проходили дни, а помещения все не было. Я обратился к Фролову и

спросил, когда же я смогу иметь возможность начать работу. Фролов на ходу ответил мне:

— Получайте жалованье два раза в месяц, а мы за это время обдумаем с Иваном Дмитриевичем.

«Дума» эта продолжалась до рождества.

Временно меня посадили в хромолитографскую мастерскую, где рядом со мною находились мастера Игоряинов, Кучкин, а также заведующий С. В. Смирнов. В помещении литографской мастерской я гравировал букварь Вахтерова по рисункам, сделанным учениками рисовальной школы. Работал я быстро и часть времени использовал на ознакомление с цехами типографии. Это дало повод к интригам против меня. Каста заведующих видела во мне конкурента и слишком свежего человека; в ход пускались всякие сплетни и наговоры. Они завидовали, что я имею право сам регламентировать свою работу и быть независимым, тогда как они не имели даже права отлучаться из цехов.

Как-то меня вызывает Фролов и, первый раз за все время наших взаимоотношений, начинает говорить со мной гневным тоном:

— Вы все по фабрике больше гуляете, а не гравируете. Букварь надо уже пускать в машину, а у вас ничего не готово!

Не зная фабричного уклада, я не докладывал о ходе своих работ и не вел никакого учета. Я не стал разговаривать с директором, а сходил в мастерскую и принес на стол Фролову все сто семьдесят пять деревяжек букваря.

— Все гравюры к букварю готовы,— спокойно заявил я.— Какая будет дальнейшая работа?

Фролов не ожидал такого оборота и стоял смущенный; сведения о моих «прогулах» оказались ложными. С тех пор Фролов полностью доверял мне и осторожнее относился к доносам.

Сидеть только на гравюрках к букварям мне было совсем неинтересно, и я главное внимание перенес на опытную работу. Моя мысль о введении линолеума при печати была встречена чрезвычайно одобрительно, и Фролов дал мне первые практические работы. Цинкография Сытина, перегруженная заказами, с трудом справлялась с все возраставшими требованиями предприятия, и линолеум был просто необходим. Особенно это стало ясно тогда, когда издательство начало широко издавать многотиражные детские книжки с цветными обложками.

Фролов видел, что свои начинания я произвожу в интересах фабрики, и сразу же согласился на мой совет — перевести печатание цветных обложек с цинка на линолеум.

Но тут мне пришлось встретиться с отчаянной оппозицией и консерватизмом печатников. Во время печатания фонов я случайно обнаружил, что в машину подсыпали песок, и от этого цвет получался изъеденным. Я потребовал, чтобы линолеум шлифо-

вали машинами или руками, как литографский камень. И когда это было сделано, печать дала превосходные результаты. Шлифовка, укрепляя поверхность, давала возможность гравировать самый тонкий штрих.

С введением линолеума мне вообще пришлось помучиться. Приходилось не раз самому стоять целыми днями у машины и следить за самыми пустяковыми моментами работы.

— Ваша подошва не выдержит и трехсот оттисков,— говорили мне печатники.

Особенно волновался с моим нововведением брат Фролова, Степан Петрович. Он сам был большой выдумщик, и ему было особенно неприятно, что инициатива введения в печать линолеума прошла мимо него.

Но я упрямо и настойчиво шел к своей цели. И если вначале, действительно, была долгая возня с печатанием, то через некоторое время приправка занимала уже нормальные сроки. Я стал наклеивать линолеум на фанеру, чтобы не коробило, и это помогало ровной и чистой печати. Линолеум прочно входил в быт типографии и скоро завоевал все права как прекрасный печатный материал по накатке краски и сочности тона. Я делал всевозможные опыты с ним, и один из них прямо-таки поразил печатников. Я брал в машину две пластинки — цинковую и линолеумную — и одновременно печатал на одном и том же листе бумаги тон. Результат получался в пользу линоматериала: оттиск с цинка давал линючий, блеклый тон, а с линолеума — сочный, бархатный.

Вначале много портили печать краски,— они были очень крепки. Пришлось разводить их на олифе, и тогда дело пошло как следует.

Линолеум быстро пошел в ход. Очень часто можно было видеть, как десятки машин ходили под его печатью, и я только успевал резать и проверять этот материал. Очень эффектной получалась печать обложек детских книг, когда к цветным тонам линолеума я добавлял черный цвет, оттискиваемый с ксилографской доски. Но часто и черный контур мы пускали с линолеума. Изучив качества нового материала, печатники уже начинали любить его и пристрастились к нему. Их поражала также и быстрота резьбы на линолеуме. Однажды я попросил заведующего литографией Смирнова заметить время. Он насторожился.

— Для чего это?

— А вы все-таки посмотрите и заметьте на своих часах. Я вам скажу позднее для чего.

В присутствии Смирнова я начал резать обложку среднего размера в две краски к книжке Оскара Уайльда «Соловей и роза». Через сорок пять минут обе гравюры были готовы полностью. Печатники теперь уже говорили:

— Да, это, конечно, правда... Линолеум очень облегчает наш труд.

Случился как-то и такой казус. Бежит ко мне печатник Иванов:

— Спаси меня, Иван Николаевич, ради бога, сделай новый тон.

— Что случилось?

— Машинист, понимаешь, плохо заключил форму, вылезла бабашка, и в линолеуме получилась яма.

Я поднялся в машинный цех и стал разглядывать форму. Но все было в порядке: оказывается, в то время, пока Иванов ходил ко мне, ямы как не бывало — гибкий материал успел расправить свой изъян.

Параллельно со штатной работой я, согласно условию с Сытиным, производил в типографии и печать своих станковых гравюр. Печатал я их на ручных золотарных станках, дававших ровное и сильное давление. Здесь мне большую помощь оказал мастер-печатник Иван Николаевич Козлов, талантливейший самородок и артист своего дела. Под моим наблюдением он печатал «Уходящую Москву», «Провинцию», «Московские дворики», «Останкино», «Мотивы пейзажа», и надо сказать, что по качеству печати эти издания и до сих пор остаются непревзойденными.

Фролов внимательно следил за моими работами и печатными опытами и доносил об успехах Сытину; станковые цветные гравюры особенно возбуждали его интерес. Сытин решил включить двенадцать моих гравюр на темы «Уходящая Москва» в свой календарь 1916 года «Царь-колокол». Издание это, в прежние годы с трудом расходившееся, произвело благодаря гравюрам большой фурор и разошлось в несколько дней. Для ускорения печати, поскольку гравюры были многоцветные и приходилось печатать множество различных тонов, делались дуплеты линолеума; печать шла на плоских машинах на одном листе бумаги.

Линолеум настолько завладел моим творческим сознанием и так крепко я поверил в его практическое применение, что задумал печатать с него и переплеты. Первоначальные опыты эти я делал в типографии Кушнерева. Первый переплет, сделанный мною с линолеума, был для книги Опочинина «Прошлое» в издании Кнебель; печать его производилась на суровом полотне, с рисунком крупной клетки. Плашка линолеума выдерживала свыше двух с половиной тысяч экземпляров.

Я очень любил печать переплетов на линолеуме, и добиваться различных вариантов разрешения печати было для меня большой радостью и удовлетворением. Я считаю, что наши издательства слишком косны в проблемах переплета и идут допотопными путями. Достоинств линолеума очень много. Он гибок, легко

Во Вхутемас

Рисунок В. Д. Фалилеева

исправляем и, в отличие от дорогих медных штампов, стоит совсем дешево; медь давит материал и деформирует рисунок, линолеум прекрасно ложится на легкие и недорогие ткани, и им отлично покрываются большие площади материала. В использовании линолеума я дошел даже до того, что печатал с него на обыкновенном древесном картоне. Результат получился исключительный: дешевый подготовительный материал выглядел совсем преображенным. Я, наконец, ввел линолеум и в акцидентный набор. До меня наборщики резали фоны на картоне, я же совместно с мастером Николаевым выпустил десятки акцидентных обложек, где использовал линолеум в самых различных композициях и формах рисунка.

Работа в производстве меня затягивала и увлекала. Если бы предприниматели умели сразу же окружить художника соответствующим вниманием и дать ему все возможности для работы, то художественная сторона полиграфической культуры поднялась бы у нас на большую высоту. Общение рабочих с художниками дает чрезвычайно много обеим сторонам; отделять технику от искусства в печатной продукции нельзя. Задачи художественной печати настолько сложны и ответственны, что требуют серьезной

Из Вхутемаса

Рисунок В. Д. Фалилеева

подготовки кадров, их культуры и взаимодействия всех работников. Мастера-печатники обычно были самоучками, и тут выручали лишь смекалка и талант. Настоящие мастера, между прочим, всегда охотно тяготели к художнику и учились пониманию изобразительных особенностей печатной формы. Такие мастера, как Савелий Николаевич Савельев и Морозов, любовно присматривались ко всем художественным начинаниям и всячески способствовали тому, чтобы отойти от рутины. Как было радостно наблюдать перерождение интересов рабочих после совместной работы! Я понял тогда окончательно, как необходима серьезная художественно-техническая школа рабочим полиграфического производства. Роль художника в ней мне представлялась очень ответственной. И я был особенно доволен тем, что в первые же

годы революции мне пришлось участвовать в организации государственной школы художественного печатного дела при фабрике Сытина.

Мои опыты в типографии продолжали углубляться и охватывать различные отрасли производства. Сытин как-то достал календарную стенку, оригинал которой был написан на картоне. Для размножения от руки такого большого количества оригинальных стенок существовало целое кустарное предприятие; стенки эти были очень ходовым товаром. Сытин решил ввести печать их у себя в типографии.

Фролов вызывает меня к себе и, показывая образцы стенок, говорит мне:

— Постарайтесь добиться подобной печати на картоне с помощью линолеума.

Меня заинтересовало предложение Сытина. Я пробовал вначале печатать обыкновенными печатными красками — ничего не получалось: краска не давала эффекта. Пробовал я применить и гуашь, но и с гуашью печать расползалась. Тогда я взялся за акварель, и после ряда опытов мне удалось найти связующий состав добавочного элемента, дающий четкий оттиск. Мой печатник Козлов не верил в акварель и неохотно начал первую печать, но он был пытлив и приложил все силы к тому, чтобы помочь мне добиться самых лучших результатов.

Первая календарная крышка на картоне была с рисунком «Рыболов». Мы закрыли материал общим фоном, а в окошечке напечатали цветной рисунок. Козлов буквально прыгал от удовольствия; оттиск мало чем отличался от оригинала.

В правлении все остались довольны достигнутым и ждали результатов печати других стенок. Мы отпечатали таким способом тридцать сюжетов, по десять тысяч тиража каждого.

Заготовленные нами краски стояли в ведрах. Но как было удержать водяную краску в кипсейке? Но и тут мы додумались: подставляли под кипсейку жестяные корыта.

Когда Сытин увидел акварельные стенки, он подошел к ним прежде всего по-коммерчески. У нас произошел с ним такой разговор:

— А скажи, пожалуйста, сколько себестоимость такой стенки?

— По калькуляции — 55 копеек штука.

— Это безумная цена. На чем ты их печатаешь-то?

— На прессах «Геркулес».

— Ты мне на ротации печатай, чтобы дешево было!

— Но ведь один картон стоит пятьдесят копеек, то-есть дороже, чем эта печать, Иван Дмитриевич!

И в самом деле, в то время картон стоил чрезвычайно дорого. Но фабрике было не до ротационной печати акватипии

(так я назвал этот способ печати): перед ней стояли другие задачи.

К моему необычайному удивлению, стенки лежали на складе Маросейки, что называется, мертвым грузом; торговцы говорили, что товар этот не идет. Правда, они при этом прибавляли, что вот, если бы я... (шел намек на взятку), то тогда моментально бы разошлись все тиражи. Я послал этих жуликов куда надо, сказав им, что я не Соловьев, который когда-то таким способом спускал свой товар к Сытину, а такой же служащий человек, как и они.

Но стенки каким-то образом просочились на Сухаревку, и там их продавали по 2 руб. 50 копеек за штуку. Патент на изобретение я не оформил,— так и знают о нем только я да Козлов.

Издатель Лепковский попросил дать ему несколько стенок, которые он хотел отвезти в Петербург для показа Бенуа. Лепковский по возвращении рассказывал мне, что Бенуа не поверил, что перед ним печатные копии акварели.

— Вы меня надуваете, ведь я ясно вижу, что от руки раскрашено,— говорил Бенуа. До того похожа на акварельный оригинальный рисунок была моя акватипия.

Мне пришлось показывать акватипии уже в годы революции делегации английских печатников, когда они посетили 1-ю Образцовую типографию. Через переводчика мне сообщили, что печатники не знают в Англии такого способа печати.

Я ответил им:

— У вас много интересного. Но совсем не обязательно, чтобы все было только английское. И у нас, русских, есть свое.

В 1915 году я приступил в типографии уже непосредственно к педагогической работе. Мне было отведено место в рисовальной школе, где я должен был обучать гравюре учеников.

Сытинская рисовальная школа существовала уже давно и в свое время была поставлена очень хорошо. Первым ее руководителем был академик Н. А. Касаткин; после него заведовал школой любимый ученик Касаткина по Училищу живописи Г. Д. Алексеев. Обучали в школе также художники А. В. Моравов и тогда еще совсем молодой С. В. Герасимов. Главной задачей школы было создание кадров художников-акварелистов и иллюстраторов; развивая свое дело, Сытин хотел обходиться дешевой ученической силой. Акварель же была в центре внимания в силу того, что большинство оригиналов изготовлялось хромолитографским способом, которому она более всего и соответствовала в репродукции.

В школе помимо художественных дисциплин проходили также и общеобразовательные предметы в объеме четырехклассного городского училища; срок обучения продолжался четыре года.

Оборудована школа была прекрасно; она была снабжена лучшими пособиями и большой ценнейшей библиотекой, откуда ученики и черпали материалы для своих работ. Общий контингент школы достигал шестидесяти человек; принимались в школу дети рабочих, а также и по знакомству директоров и заведующих. Кончающие школу обычно становились литографами или рисовальщиками, но часть уходила с производства для продолжения художественного образования.

Школа для типографии все же была односторонней: она не готовила ни мастеров печати, ни наборщиков, ни фотомехаников. И я частенько намекал Сытину о необходимости ее реорганизации.

Однако последний заведующий школой, Касаткин, ни в какой мере не понимал всей важности задач художественно-технического воспитания рабочих. Это был хозяйский чиновник, малокультурный и косный. Сам вышедший из учеников типографии и добившийся всеми правдами и неправдами заведования, он жал учеников при всяком удобном и неудобном случае. Талантливых акварелистов он делал по своему капризу литографами и наоборот. Были у него свои любимчики, которые шпионили за товарищами. А сам Касаткин изобрел даже оригинальный способ незаметного подглядывания за поведением своих питомцев: развалившись в кресле, он брал в руки газету якобы для чтения и, незаметно проткнув в ней дырку, коварно наблюдал за работающими и обрушивался на провинившихся в соответствующий момент. Ученики прозвали этого ехидного и лукавого человека «Хорек».

Касаткин мне передал для обучения по распоряжению дирекции трех учеников: Маторина, Муралова и Пустошкина. Он полагал, что сваливает мне хлам, и вслух говорил:

— Ну, у Павлова теперь будет цыганский табор.

И впрямь, все мои ученики были черные и курчавые. Они оказались прекрасными ребятами. Правда, они были наредкость молчаливы, и добиться от них словца было-таки трудновато. Но работали они с большим рвением, были трудолюбивы и обнаруживали большие задатки графических дарований. Гравюру все они освоили чрезвычайно быстро и через год помогали в производстве делать ксилографские обложки для детских книг и других изданий.

Из сытинских времен мне особенно ярко представляется М. Т. Соловьев.

Михаил Тимофеевич Соловьев был своеобразной фигурой в сытинском деле; пожалуй, он был вообще типичен для того времени.

Соловьев происходил из мещан города Дмитрова и с мальчи-

шек работал в литографии Сытина, когда она помещалась еще на Варгунихинской горе. Но какими-то неведомыми путями он разбогател и, по примеру своего хозяина, завел свое небольшое дельце — печатал свои издания на маленькой машине. Магазинов Соловьев не держал, а сдавал товар оптом Сытину и другим торговцам. Своими лубочными картинами он умело конкурировал с Сытиным и ухитрялся продавать через лавку Сытина своего товару больше, чем его скупщик — сам издатель. В этом, безусловно, помогали покровительствовавшие ему за взятки служащие, вплоть до мелких приказчиков.

Когда Сытин купил соловьевское дело «со всеми потрохами», Соловьев решил, что для него настал момент стать барином; и в эту роль важного барина Соловьев стал входить сразу по назначении его директором.

Высокого роста, средних лет, с большими глазами, с красноватым носом и толстыми губами, он всегда носил пенсне, и я думаю, что не из нужды, а для форса. Одевался он также с претензией на шик.

Для знакомства со мной и, очевидно, для того, чтобы показать мне, художнику-граверу, человеку со стороны, свою барственность. он пригласил меня пообедать в ресторан.

Наше путешествие с ним к Москворецкому мосту было очень комично. У Соловьева был свой выезд, но мы от типографии шли пешком, несмотря на то, что рядом с нами ехала шикарная соловьевская пролетка с белой лошадью и с кучером на козлах.

Пройдя квартал, я задал вопрос своему спутнику, почему же он не садится в пролетку. Соловьев на это важно ответил:

— Это так надо... Для моциона, перед обедом...

Наш моцион продолжался всю Пятницкую, а лихой кучер в это время сдерживал свою лошадь на тихом ходу, ведя ее рядом с нами.

В ресторане Соловьев открылся мне, что он любитель-коллекционер и собирает живопись. Узнав, что я в Петербурге встречался с Репиным, он стал просить меня устроить ему подешевле какую-нибудь его картину. Я посоветовал ему обратиться к Репину лично.

Через несколько лет в разговоре со мной Соловьев снова припомнил Репина и сказал мне:

— Послушай, Иван Николаевич, да не знаешь ли ты, в самом деле, за что на меня рассердился Репин?

Я недоуменно пожал плечами:

— В чем же дело-то, Михаил Тимофеевич?

И Соловьев рассказал мне целую историю, которая произошла у него с Репиным.

— Ты знаешь, мне все-таки удалось заполучить к себе Репина. Я написал ему несколько писем и предложил ему крупную

сумму денег. Купив у него картину, я стал просить его написать мой портрет. Деньги сыграли свою роль — Репин, знаешь, дал согласие; он сказал, что в следующий свой приезд в Москву напишет меня. И вот, понимаешь, я получаю от него телеграмму, что такого-то числа он будет в Москве и чтобы я ждал его. Я очень заволновался. Мне хотелось принять Репина каким-нибудь самым изысканным образом. Я слышал, что Репин вегетарианец и ему в Куоккала готовят специальные блюда из сена. Я решил предугадать вкус Репина. Отправившись лично на Сенную площадь, я купил воз самого лучшего клеверного и цветочного сена. Репин приехал точно, как сообщал в телеграмме. Мы договорились об условиях и времени для позирования, и он обещал начать писать на другой же день. Но я, знаешь, все боялся его упустить и сказал, что у меня есть прекрасные палитра и всевозможные масляные краски, которыми иногда сам балуюсь. Репин ответил мне: «Ну, что же, пожалуй это хорошо».

Соловьев принес Репину холст, набитый на подрамник, притащил огромнейший мольберт и краски.

— Ух, какой здоровый! — улыбнувшись, сказал Репин, устраиваясь с мольбертом.

Натура села в позу, и Репин начал писать портрет. Проработав три часа, он устал. И тогда-то Соловьев, с особым подобострастием и потирая руки, обратился к Репину:

— На обед я, Илья Ефимович, вызвал повара. Скажите, пожалуйста, как вам приготовить кушанье из сена? Ведь вы вегетарианец? Я купил самого лучшего, и выбирал сам.

Репин весь побагровел и, ни слова не говоря, выскочил одеваться и уехал, не попрощавшись с хозяином.

— И вот, Иван Николаевич, понимаешь,— заканчивал свое признание Соловьев,— портрет остался незаконченным. Какая обида! А как хорошо он его начал! Ну, скажи, пожалуйста, в чем же дело?

Я мог только рассмеяться от признания Михаила Тимофеевича.

По мнению Грабаря, портрет Соловьева, действительно, начат очень интересно и даже в незаконченном виде является шедевром.

Соловьев купил у меня для своего собрания этюд Козакова «Урок мудрости», сделанный еще в мастерской Маковского. Он торговался, как извозчик, и заплатил 150 рублей, говоря, что столько же ему будет стоить рама.

Я бывал в его картинной галлерее. Там было столько живописного хлама, что на некоторые стены просто неприятно было смотреть, сам же владелец считал все это за первосортный товар. Свою галлерею Соловьев собирался завещать городу Дмитрову,

для чего предполагал построить там здание. Во время революции соловьевская галлерея была национализирована, и сам он был назначен ее попечителем. В конце концов ее отдали ему назад. Соловьев стал продавать свои картины чуть ли не за гроши. Впоследствии он помешался и умер.

В большом почете у Сытина были хрестоматчики, доставлявшие ему самый большой заработок. Из них Василий Порфирьевич Вахтеров, маленький сухой старичок, при мне зарабатывал на своих букварях колоссальные деньги, исчислявшиеся сотнями тысяч в год. Хорошо «зарабатывал» и Николай Васильевич Тулупов, который одно время, до назначения Василия Ивановича Сытина, был редактором детских изданий. Когда Тулупов начал писать хрестоматии, или, как у нас говорили прежде в Питере, работать при помощи клея и ножниц, его заработок достигал пятидесяти тысяч в год.

Постоянными штатными художниками-иллюстраторами у Сытина были Ягужинский, Комаров и Захар Ефимович Пичугин; последний в продолжение не одного десятка лет сидел в отдельном кабинете и рисовал картинки для сытинских календарей; мне неоднократно приходилось по ним делать гравюры. Большие заказы имел и Апсит.

Мне вспоминается любопытная сценка, наглядно характеризующая глубокую черту, которая отделяла хозяев от служащих.

Была пасха. По традиции заведующие отделениями типографии должны были итти поздравить Сытина с праздником.

Сытин занимал квартиру в третьем этаже дома на Тверской, где была редакция «Русского слова». Пасхальный стол был накрыт кувертов на полтораста.

Хозяин встретил пришедших поздравителей из типографии довольно приветливо, со всеми похристосовался. Они стояли вытянувшись во фронт, изредка переминаясь с ноги на ногу.

Нот вот Сытин начал «поздравлять» каждого в отдельности.

— Ты, служивый,— обратился он к заведующему наборным цехом,— ты что же это опутываешь своих собратьев? Не годится это, такой-сякой.

«Служивый» стоял ни жив ни мертв.

Следующее «поздравление» получил заведующий переплетной Сиволапов.

— Работу ты исполняешь хорошо, Сиволапов,— говорил ему Сытин,— но почему такой большой процент брака пускаешь под машину?.. Куда это годится, туда-сюда?..

Примерно в этом же роде услышал себе хозяйское поздравление и руководитель рисовальной школы Касаткин, но подробностей его я уже не слышал. Китайская церемония вскоре закончилась. Так «принимал» в христианский праздник своих подчинен-

ных и помощников в работе миллионер-издатель, о широкой натуре которого ходили легенды.

Простившись через несколько минут с Сытиным, поздравители мелким горохом посыпали по лестнице.

Сытин обладал незлобивостью характера, хотя был страшный крикун и ругатель, но все это растворялось в его деловом размахе. Сытин был прирожденный коммерсант-предприниматель, купец-самородок. Он дерзал в своей работе и стремился все время быть на уровне передовых предприятий.

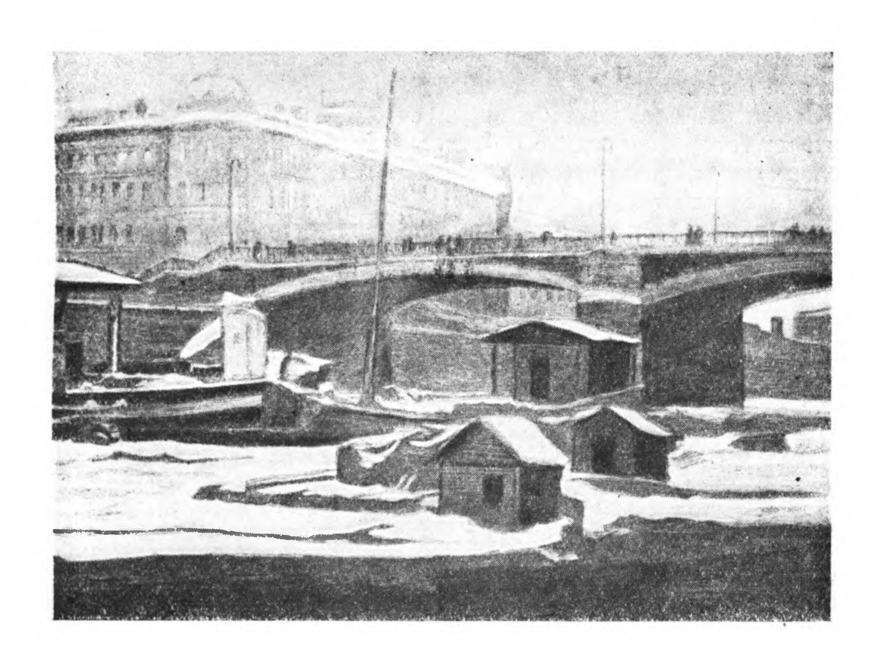
Как губка всасывает воду, так Сытин впитывал в себя все из достижений техники и культуры, что могло содействовать расцвету дела. И он не стеснялся в средствах, покупая писателей, ученых, техников-специалистов; делал он это очень смело. Когда ему стало ясно, что для дальнейшего улучшения своего производства нужны особые кадры, он стал претворять свою мысль в действительность.

И на своем юбилее, отвечая на приветствия, Сытин сказал, что из его планов будет осуществлена и организация графических мастерских и институт с соответствующими факультетами по всем отраслям производства. Он уже отпустил на это дело два миллиона и купил участок на линии Тверского бульвара.

У Сытина было несколько сыновей, из которых в деле при мне работали Николай Иванович и Василий Иванович. Николай Иванович обладал прекрасным характером, но дальше своего носа ничего не видел. Василий Иванович был живее и способнее; он неплохо вел детский отдел. Но Сытин, очевидно, мало верил в своих сыновей и всегда старался сам вести дело. В революционные годы Сытин был послан по распоряжению советского правительства в Америку. Но «русского американца» не покорила эта обетованная земля,— он увидел там технику без души.

— Бездушные и черствые люди эти американцы,— говорил он, возвратившись из поездки за океан.— Размах их холодный и нет там российского вдохновения.

После Октябрьской революции мне пришлось принимать самое близкое участие в реорганизации сытинской типографии.



XIII

Уже двенадцать глав посвятил я рассказу о моей жизни, и, казалось бы, материал исчерпан. Однако я многое мог бы еще добавить к этим страницам своих воспоминаний. И все же они заняли всего лишь сорок лет моего бытия, а впереди еще целых тридцать моей жизни в революционную эпоху. Опустить совсем этот период, столь важный для моего самосознания и истории русской гравюры, значит оборвать рассказ на самом интересном месте и не окончить его. С другой стороны, мне очень трудно говорить об этом времени, так как живые и разнообразные впечатления последних лет еще не отстоялись в памяти и громоздятся в беспорядке. Мне придется рассказывать о последнем периоде суммарно, ограничиваясь наиболее важными фактами и датами. Это будет и по существу правильно. Жизнь моя и работа в революционное время прошли на глазах молодых советских поколений. О них свежее могут написать эти новые люди, которые, вос-

принимая наш опыт, творят жизнь без тех ошибок и сомнений, которые были у нас.

Советская молодежь безмерно счастлива в своих возможностях, но только сравнение со старым строем жизни дает полное сознание всех преимуществ советской эпохи.

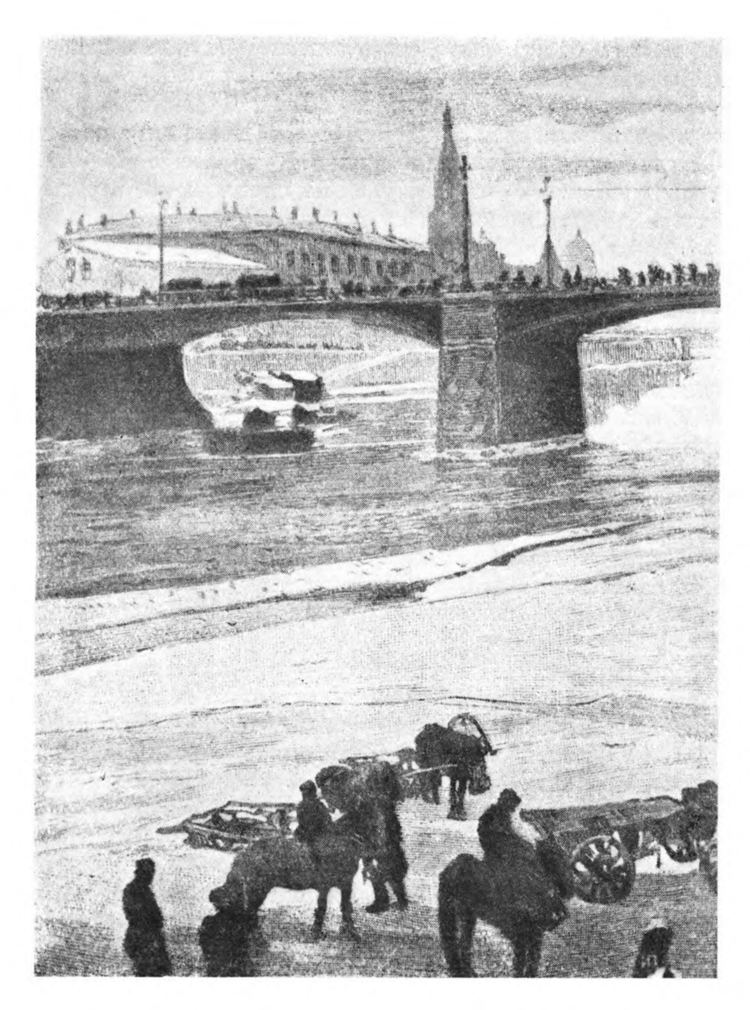
До Великой социалистической революции я шел сквозь суровый строй жизни и хлебнул вдосталь горечи и унижения. В мальчишках у Рихау, в работе для Маркса и Сытина я получал физические и моральные затрещины, пробивая себе путь среди отчаянной конкуренции, звериной ненависти граверов друг к другу и не зная, где искать защиты от эксплоатации и бездушия. Меня спасали упорство воли, настойчивость и пытливость. Я, правда, успел добиться многого из своих творческих мечтаний, но чего это стоило!

Только с момента Великой Октябрьской революции я почувствовал себя раскрепощенным от этих унизительных и жестоких условий, в которых проходил мой труд в капиталистическое время. Освободившись от этих пут, я получил возможность широчайшего осуществления своих творческих замыслов и мог работать независимо и свободно. Мои мечты о внедрении станковой гравюры в массы воплотились в конкретную реальность; никогда еще размах граверного искусства не принимал таких интересных и увлекательных форм!

Вместе с тем Октябрьская революция заставила меня еще серьезнее взглянуть на свою граверную деятельность и научила рассматривать свой труд в плане общей, закономерной и актуальной работы всего советского искусства. Я почувствовал вокруг себя здоровую общественную и профессиональную атмосферу и перестал видеть в себе гравера-одиночку. Получив признание правильности реалистических методов моей гравюры, я стал глубже осмысливать идейную направленность своих тем и безраздельно отдался общественной работе по искусству. Наконец, революция дала мне возможность развернуть и большую педагогическую работу и передать свой опыт и технику молодежи.

Этот момент в своей жизни я считаю чрезвычайно важным, так как всегда полагал своей прямой гражданской обязанностью делиться своими знаниями с молодежью и видел в этом смысл всей своей работы. И мне отрадно, что вокруг меня выросли и окрепли многочисленные мои ученики-граверы, которые создают прекрасные произведения и запечатлевают советскую тему в искусстве гравюры. Глядя на них, и самому приходится подтягиваться. Конечно, годы берут свое, но я отнюдь еще не собираюсь выпускать резец из рук.

С первых же месяцев революции мне пришлось принять непосредственное участие в организации Высших художественно-



Старый Москворецкий мост

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

технических мастерских — высшего учебного заведения молодой республики, призванного сыграть решающую роль в перестройке дела всего художественного воспитания. Инициатива организации Вхутемаса исходила от Строгановского училища, передовые деятели которого тяготились узким прикладничеством и мечтали, при сохранении многих специальностей, о широком теоретическом и идейно-революционном кругозоре художников.

На общем собрании сотрудников Строгановки была инициативная группа, состоявшая из Ф. Ф. Федоровского, Матрены Солодовниковой, Щетинина, М. А. Филиппова и др. Эта группа представила свои конкретные соображения о реорганизации Строгановского училища наркому просвещения Луначарскому, который горячо откликнулся на предложение строгановцев и внимательно рассмотрел весь проект. Луначарский расширил вопрос о создании нового художественного вуза и решил слить со Строгановкой Училище живописи и ваяния. По представлению инициативной группы наркомом был утвержден руководящий состав Вхутемаса и Художественный совет для разработки программ будущего вуза на новых, революционных началах.

Первоначальный план работы Вхутемаса и состав преподавателей были очень интересны. Среди руководителей было много выдающихся деятелей русского искусства.

Помимо общих мастерских (живопись, скульптура и графика), организовывались специальные мастерские. Теоретически их объединяли предметы общенаучного отдела.

Официальное профессорское звание тогда было отменено, и мы именовались мастерами искусства. Я был утвержден наркомом заведующим графической мастерской и мастером-руководителем.

Работа по графическим мастерским предстояла колоссальная. В первый же год на графический факультет записалось свыше ста студентов, а оборудования, оставшегося от Строгановского училища, едва хватало на десять-двадцать человек. Свыше двух лет нам с Филипповым пришлось потратить на поиски станков и разных подсобных материалов и на приведение в порядок инвентаря в мастерских. Энтузиазм учащихся был огромный. Молодежь, несмотря на тяжелые условия с продовольствием и отоплением, горела революционным пафосом и жадно стремилась к овладению техникой искусства. Это было время ломки старых взглядов, борьбы за новое искусство, когда различные художественные группы крушили академизм. Понятно, что наряду с положительными явлениями во Вхутемасе процветали и резко выраженные формалистические течения, которые, под флагом фраз о левом революционном искусстве, принесли немалый вред молодежи.

Руководя гравюрой, я шел своим путем, стремясь создать реалистическую станковую гравюру на основе всех завоеваний техники ксилографии. Фалилеев руководил литографией, а Масютин — офортом. Но так как по этим специальностям учащихся было меньше, мои коллеги помогали мне и в ксилографии.

Первая отчетная выставка графических мастерских Вхутемаса дала прекрасные результаты. Многие работы учеников обра-

Астрахань

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

щали на себя внимание свежестью дарований, смелостью композиций и серьезной техникой. Луначарский пришел от выставки в восхищение. Его поразила неожиданность быстрых достижений и наплыв талантов.

В 1920 году графическим мастерским пришлось выдержать серьезный боевой экзамен — обслужить своим искусством третий конгресс Коминтерна. Впервые творчество учащихся призывалось к практическому обслуживанию большого политического события, и понятно, что как преподаватели, так и студенты серьезно переживали это ответственное задание. Предстояло в очень короткий срок сделать сто больших станкового типа рисунков на тему «Революционная Москва», из которых большую часть надо было выполнять гравюрой, литографией и даже офортом. Но этого мало: все сто рисунков надо было и отпечатать в количестве тысячи экземпляров.

Не надо забывать, что шел 1920 год — год небывалой разрухи и голода, когда типографии стояли из-за отсутствия топлива и неимения продовольственных пайков. Но задание необходимо было выполнить. Опыт мой и Филиппова помог нам с честью провести всю работу. Студенты были посланы на места для зарисовки соответствующих архитектурных пейзажей и заводских и иных интерьеров. Среди тем были и сюжетные композиции. Альбом был очень разнообразен по содержанию: уголки Москвы, виды площадей, архитектурные сооружения от Кремля до Музея быта чередовались с историческими иллюстрациями: «Осада гимназии Фидлера в 1905 году», «Пресня в ожидании казаков», «На Страстной площади в октябрьские дни 1917 года», «Октябрьские бои», «Могилы коммунаров», «Манифестация». Вместе с тем в альбом надо было включить и показ тогдашней индустрии: завод «Динамо», механический завод бывш. Гужона, Государственную Трехгорную мануфактуру, Государственные авиационные мастерские, дать зарисовки Мытищинского завода, субботников, замороженных производств. В конец альбома предстояло включить зарисовки домов отдыха, школ, яслей и детских домов, совхозов и закончить все иллюстрацией тогдашнего строительства — прокладки железнодорожной ветки к строящейся трансатлантической радиостанции. Альбом был анонимный, и фамилии участвующих не указывались.

Авторами-художниками альбома являлись не только студенты, но и преподаватели. Последним, при загрузке практической работой, приходилось особенно тяжело, и мы с Фалилеевым пригласили Владимира Андреевича Фаворского; он тогда был у нас в звании ученого секретаря мастерских. Одновременно с Фаворским был приглашен преподавателем и Павел Яковлевич Павлинов, которого я знал еще по так называемому «Сограву» —

содружеству граверов; это общество Павлинов организовал в 1916 году. В прошлом он был моряком, объездил чуть ли не весь свет, но увлекся искусством и покончил со своей старой профессией. Павлинов боготворил Фаворского. Он говорил, что Владимир Андреевич — это солнце, а мы все маленькие лучи и должны быть исполнителями его желаний. Оба они, включая ближайших учеников, составляли секту и строго проводили свою метафизическую теорию.

Фаворскому была поручена редакционная сторона иллюстраций (проверка рисунка и композиций). Рисунки и гравюры ждать себя не заставили, но вот с печатью альбома пришлось помучиться. Вхутемасовское оборудование ни в какой мере не могло обслужить выпуск издания, и мне пришлось обратиться к дирекции бывшей сытинской типографии с просьбой отпечатать альбом. Дирекция ответила, что она охотно возьмет наш заказ, но при условии обеспечения рабочих пайками. Моссовет пошел нам в этом навстречу. И в течение семи суток все сто листов альбома, включая ксилографии, литографии и цинкографические клише, были полностью отпечатаны. Офорт печатался в мастерской Вхутемаса.

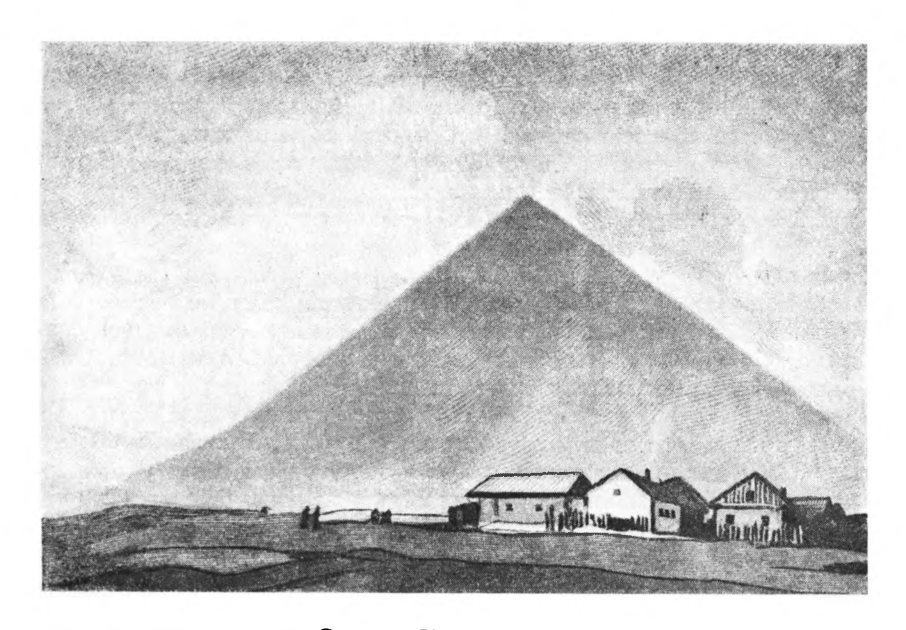
Такое срочное монументальное художественное издание для того времени было триумфом советской работы; делегаты конгресса были поражены хорошей бумагой, опрятной внешностью и изящными иллюстрациями альбома.

Учебная жизнь во Вхутемасе кипела. В графических мастерских всегда было людно и шумно. Интерес к работе на камне и дереве был большой. По моей инициативе в мастерских занимался скульптор и рисовальщик Ватагин, готовивший альбом из материалов своего путешествия по Индии. Тут же можно было часто встретить Маяковского, делавшего с упоением свои литографские «Окна Роста».

Через мои руки во Вхутемасе прошли десятки учеников, которых я учил технике резьбы по дереву и линолеуму, среди них Усачев, Лапин, Юнг, Тарханов, Сергей Образцов, Гончаров, Ечеистов, Дейнека, Пименов. И все они, вместе с преподавателями, откликнулись на тридцатипятилетний юбилей моей граверной деятельности специальным вхутемасовским адресом, в котором мои заслуги отмечались в самых лестных выражениях:

«Сегодня русская гравюра переживает один из счастливых дней своего развития: в Вашем лице мы чествуем человека, сумевшего своим талантом и упорным тридцатипятилетним трудом возвести ее на ту высоту, на которой она стояла во времена Бургкмайера, Дюрера и Гольбейна.

С твердой рукой, вооруженной штихелем, острым и верным взглядом и неослабевающей энергией в достижении намеченной



Сталино. Терраконник
Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

цели Вы неуклонно шли по трудной дороге от репродукционной работы к свободному творчеству.

Кроме того, мы еще чувствуем Вас как человека, положившего столько трудов в деле преподавания граверного искусства в стенах Строгановского училища, 1-х Свободных художественных мастерских и ныне в Высших художественно-технических мастерских и как организатора той работы, которая ведется у нас в настоящее время. И нам, студентам и профессорам графического факультета Высших художественно-технических мастерских, поэтому так ценны Вы, Ваш труд и Ваша работа».

День тридцатипятилетнего юбилея был вообще дорогим для меня событием. Меня почтили своим вниманием Государственный Румянцевский музей, Государственный Исторический музей, Государственное издательство, различные общества и учреждения; адреса, украшенные замечательными орнаментациями и рисунками и подписанные выдающимися людьми страны, едва укладывались в папки. Но особенно трогательным был вечер с рабочими в помещении бывшей сытинской типографии, на котором присутствовало до тысячи человек. На этом вечере Замоскворецкий совет рабочих депутатов преподнес мне подарок с теплой надписью в ознаменование моей долголетней работы.

Во Вхутемасе между тем начиналась полоса «реформ». Выработанные программы, как показала жизнь, были малоудовлетворительны и нуждались в основательной переработке. Я в этот период, после переутомления от работы по альбому, находился дома и готовился к своей юбилейной выставке. Придя во Вхутемас, я застал уже «новое» руководство графических мастерских; ученый секретарь Фаворский был назначен руководителем, а я его помощником. Удивленный таким превращением, я категорически запротестовал и подал докладную записку в Художественный совет с предложением пересмотреть решение. Совет был бурный и постановил, принимая во внимание мое заявление, сделать две параллельные мастерские — Фаворского и мою. Морально удовлетворенный таким постановлением, я все же твердо решил уйти из Вхутемаса, о чем и сделал письменное заявление ректору Равделю. В нем я указывал, что ухожу в связи с полным несогласием с новыми программами и методами обучения, которые насаждал Фаворский, и предоставлял проведение их в жизнь выработавшим эти программы.

«Бесстрастный» Фаворский начал уже тогда действовать с энергией неожиданной и крутой. И мне и Фалилееву стоило огромного труда добиться приглашения на преподавательскую работу Н. И. Пискарева. Пришлось вести длительную борьбу и с Фаворским и с Павлиновым, чтобы добиться водворения Пискарева во Вхутемасе.

В этом вопросе мне очень хочется, чтобы было правильное освещение. Мои разногласия с Фаворским отнюдь не в каких-то личных обидах, как некоторые склонны думать. Я не разделял и не разделяю всей системы и метода его обучения гравюре по существу, с принципиальной стороны. И жизнь доказала, что и двадцать пять лет тому назад я был прав.

О Фаворском мы тогда знали, что это замечательный и образованнейший человек. Тогда для нового дела мы считали его приглашение полезным. И я сам хлопотал о переводе его во Вхутемас с военной службы.

С Фаворским у меня произошла любопытная беседа перед его поступлением во Вхутемас; происходила она в моем теремке на Якиманке. Одетый в солдатскую шинель, ноги в обмотках, он принес мне свои гравюрки к «Аббату Куаньяру» А. Франса и несколько гравюр своих пейзажей Москвы. Рассматривая эти гравюры, я подумал, что их автор совершенно не понимает, что он резал, и, очевидно, абсолютно не знаком с техникой гравирования. Фаворский произвел на меня впечатление человека совершенно тихого и спокойного, как будто не имевшего никаких страстей.

В конце нашей беседы, помню, он сказал мне:

— Если я зарапортуюсь в работе, Иван Николаевич, вы меня одерните. Это со мной бывает.

И Фаворский и Павлинов говорили тогда, что создадут новую школу граверного искусства. Я слушал их настороженно: трудно было верить, что люди, еле владевшие инструментом, выполнят такую ответственную и революционную задачу в искусстве советской гравюры.

Когда я вплотную поставил перед Фаворским вопрос о его системе преподавания, он, разглаживая бороду, сказал мне: «Мы попробуем учить студентов, и сами будем учиться на их ошибках».

И действительно, я увидел в новой «теории» не насаждение мастерства, а омут формализма. Смотря на работы самого Фаворского и его учеников, я сделал для себя такой вывод: это решаются мистико-философские задачи при помощи резца на плоскости доски. Как далеко это было от тех установок, которые давало государство! Программа, утвержденная Луначарским, указывала на необходимость создания станковой гравюры для народа, при реформе же Вхутемаса и переходе его во Вхутеин и Полиграфинститут преобладала камерная книжная форма ксилографии.

Понадобилось целых пятнадцать лет для того, чтобы стала, наконец, ясной вся порочность этой «ложной теории», которая изломала не одно поколение художников. И мне приятно, что мои ученики — Усачев, Маторин и другие на практике педагогической работы в Изоинституте утвердили испытанный метод моей учебы, насыщая учащегося максимумом технических знаний и не ломая творческих индивидуальностей молодежи.

Влияние Фаворского резко упало. Искусство советской гравюры сейчас развивается вне его формалистической теории. И можно лишь пожалеть, что отдельные его ученики еще далеко не осознали тупика, в который зашли, и кое-где продолжают вести закулисную борьбу в защиту своего мэтра. Это имеет место даже в графической секции Московского союза художников.

Порывая с Вхутемасом, я сосредоточил свою педагогическую работу в Государственной мастерской печатного дела при бывшей типографии Сытина. Я отдался этому делу особенно горячо и принимал совместно с С. В. Герасимовым самое непосредственное участие в организации школы печатников в 1918 году и был, так сказать, ее создателем.

Я уже говорил ранее, что художественная школа при фабрике Сытина, когда ею руководил Касаткин, далеко не охватывала всех отраслей производства и готовила, по существу, акварелистов для литографской печати. После революции по моему проекту была подана в Наркомпрос докладная записка о реформе

И. Н. Павлов

Панно-карикатура Кукрыниксов для Московского дома печати

школы. Луначарский утвердил проект реформы и добился национализации школы и включения ее в систему Наркомпроса, хотя сама типография тогда еще не была национализирована. Сытин заволновался, боясь, что его детище совсем развалят. Получилось же наоборот: школа была быстро реорганизована, укомплектована квалифицированными кадрами педагогов, и началась энергичная художественно-воспитательная работа.

Дети рабочих типографии получили полную возможность иметь художественное полиграфическое образование для дальнейшего использования его во всех основных цехах предприятия. Число учащихся достигло двухсот человек. Устроенная выставка работ учеников имела крупный успех,— публика не верила, что показанные произведения сделаны детьми рабочих. Луначарский заинтересовался постановкой дела в школе, лично посетил ее и вынес самое лучшее впечатление.

Заведующим школой был утвержден С. В. Герасимов. Графикой ведали Якимченко, Добров, Мельников; живописью — Герасимов, Чернышев; литографией — Карулин; гравюрой — я со своим помощником Маториным. По наборному и печатному делу школа использовала лучших мастеров производства; наборщикам преподавались французский и немецкий языки.

Срок обучения в школе был установлен в пять лет, и по своим программам она приравнивалась к средней школе. В общем школа была построена как художественно-техническое

училище полиграфического производства; оканчивающие ее могли быть использованы в полиграфическом предприятии или имели право поступить в Высшее художественное училище.

Для художественно-технической культуры печатного дела в нашей стране школа сыграла положительную роль. Искусство книги получило культурные кадры мастеров производства, из которых многие и сейчас являются лучшими работниками в типографиях и издательствах по различным специальностям: набору, печати, литографии, гравюре, фотоцинкографии и др.

Методы художественного обучения в школе были далеки от шаблона и рутины. Летом 1920 года, например, была организована экскурсия учеников в Сергиев Посад, которая заняла четверо суток. В Сергиеве делались зарисовки уголков лавры в расчете на их воспроизведение в печати путем гравюры и литографии.

Первый опыт оказался настолько интересным и удачным по свои результатам, что совет мастерской организовал в августе того же года новую экскурсию на пароходе по Москве-реке и Оке в город Рязань. Экскурсия длилась две недели, причем в Рязани ученики провели десять дней. На этот раз в экскурсии участвовало сорок учеников первого курса. С учениками ездили я, Герасимов, Якимченко. Работы велись по заданиям и под наблюдением руководителей. За время экскурсии было исполнено более четырехсот рисунков. В пути, как на пароходе, так и на стоянках, ученики производили зарисовки с натуры. В нескольких пунктах учащиеся по своей инициативе выполняли трудовую повинность, помогая команде при погрузке дров. В Рязани экскурсанты посетили местные музеи и знакомились с достопримечательностями этого древнего города.

В начале 1920/21 учебного года в порядке академической работы учениками были исполнены по отобранным коллегией руководителей рисункам литографии и гравюры на линолеуме.

К сожалению, нашлись «умные» люди среди деятелей тогдашней полиграфии, которые считали художественное образование для рабочих полиграфического производства излишним. Когда в 1924 году школа перешла в ведение Полиграфтреста, решено было превратить ее в школу фабрично-заводского ученичества с узким техническим уклоном. Художественные дисциплины, поставленные образцово и дававшие такой благоприятный результат, были аннулированы как ненужный придаток. Художественно-производственная мастерская-школа перестала существовать, но поставленные ею задачи художественно-технического образования рабочих полиграфического производства и до сих пор остаются актуальнейшими в борьбе за повышение культуры советской полиграфии.

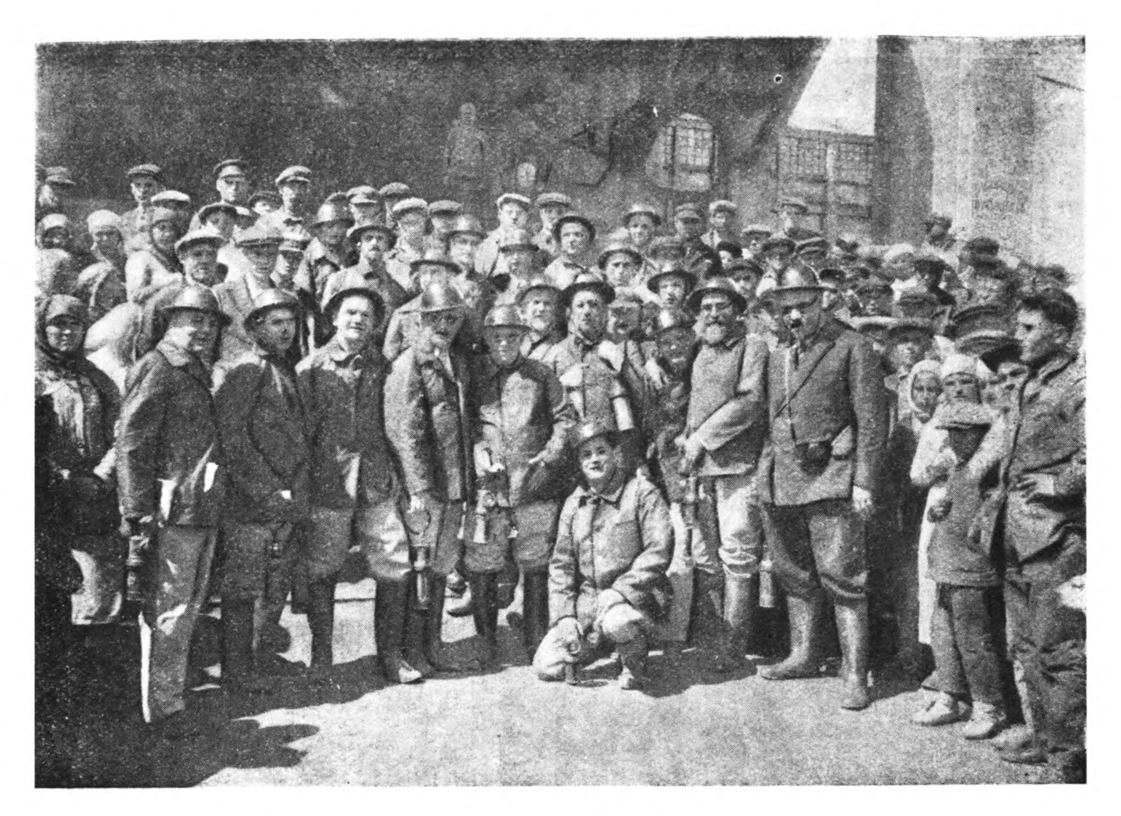
Помимо педагогической работы в учебных заведениях, в

первые же годы революции около меня сгруппировался ряд художников, с которыми я работал у себя на дому. В домике на Якиманке, в моем «теремке», бывали и гравировали Усачев, В. И. Соколов, которого я научил резать по дереву в 1919 году, Якимченко, искусствовед-гравер А. А. Сидоров, мои ученики по Вхутемасу и сытинской школе. Это была пора большого увлечения художников ксилографией. В журналах того времени граверы занимали первенствующее место, и все мы работали с каким-то юношеским энтузиазмом и задором. Молодежь горячо воспринимала ксилографические традиции. В те годы закладывался фундамент советской гравюры с новой, революционной тематикой, острой формой художественно-технического выражения, с яркостью индивидуальных дарований, с романтической, на первых порах, приподнятостью сюжетного решения. В журналах «Творчество», «Москва» и других появлялись имена первых советских граверов — Кравченко, Пискарева, Усачева, Павлинова, В. И. Соколова, Маторина и многих других, которые быстро завоевывали известность.

Помимо журналов, я с первого же года его основания работал в Государственном издательстве, близко стоя ко всем его начинаниям в области художественной книги. Руководителем художественной части Госиздата тогда был Н. А. Андреев. Я убедил его приступить к изданию художественных альбомов, и издательство довольно быстро организовало выпуск высокохудожественных изданий произведений Богаевского и других. Из моих гравюр в форме книжных изданий в Госиздате вышли «Пейзаж», «Уголки Москвы», «Московские дворики», «Провинция». «Уголки Москвы» выходили и открытыми письмами тиражом в двести тысяч экземпляров. Эти издания, равно как и книги «Старая Москва» в издательстве «Новая Москва», сделали свое дело для пропаганды гравюры в широких массах читателей. В советское время выпуск альбомов и книг с ксилографиями и линогравюрами стал постоянным явлением в книжном искусстве, а не исключением, как это было прежде.

Наряду с книгами я гравировал рисунки для отрывного календаря и ленинского календаря Госиздата, а также совместно с учениками для «Литературной энциклопедии». Работу гравера для массовых изданий подобного типа я считаю чрезвычайно важной. Я уверен, что жизнь еще заставит наших издателей вернуться к гравюре для миллионных тиражей отрывных и настольных календарей и энциклопедий.

В своей работе над станковой гравюрой в революционные годы я действовал теми же методами «обогащения мотивами» путем длительных путешествий. Начиная с 1923 года я бывал на Оке, Каме, Волге, в Коломне, Баку, Грузии, Армении, Донбас-



Советские художники в Макеевке

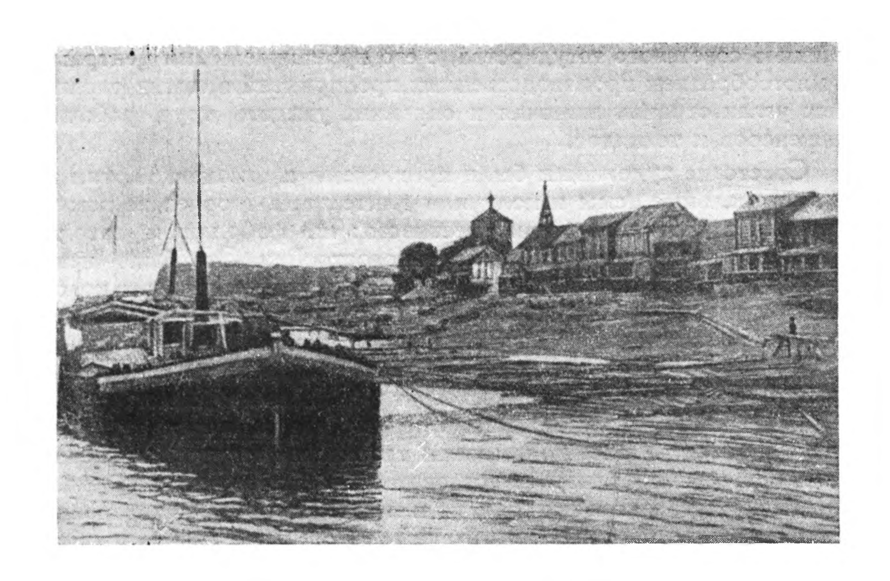
Фото 1935 г.

се, Киеве, Тифлисе, в Крыму и многих других местах, иногда по нескольку раз. Серьезное творческое значение имели для меня поездки в 1923 году в Ловцы (на Оке), где я стал серьезно работать с натуры; в Коломну вместе с бригадой художников; в Крым с В. И. Соколовым; в Баку, Донбасс и Астрахань с бригадой своих учеников. Вступивши в Ассоциацию художников революционной России (АХРР) еще в 1925 году, я стал одним из первых участников творческих поездок художников в индустриальные центры. И всегда это давало чрезвычайно много. Помимо непосредственного общения с рабочими и производством, передо мной и другими художниками открывались горизонты совершенно новой жизни моей родины.

Новые корпуса фабрик и заводов, с могучей техникой и новостройками рабочих жилищ, утопающих в зелени, гигантское переустройство городов, счастливые лица молодежи, клубы, школы, ясли — все это каждый раз с новой силой говорило о грандиозных победах социалистической жизни. Но особенно поразил и ошеломил меня социалистический Баку, ставший городом передовой индустрии и красивейших кварталов.

Тематика моих гравюр от такого близкого общения с живой жизнью заметно изменилась. От уголков старой Москвы и тихой провинции я перешел к показу индустрии социализма Советского Союза, а в своих портретных гравюрах я стал передавать образы вождей народных масс и людей советской науки, техники и производства. Мой жанр в гравюре остался в основном тем же, но темы стали иными. Я вижу уже иную действительность, без кривых улиц и сонных домишек, без бедности и бытового уродства. Из моих новых гравюр я считаю наиболее важными «Дворец культуры на месте Симонова монастыря», «Балахна», «Сталелитейный цех Коломенского завода», «Терраконник» (Донбасс), «Баку», «Астрахань ночью», «На Волге у Ярославля».

В 1931 году правительство наградило меня высоким званием заслуженного деятеля искусств, и почти в это же время, в 1929 и 1930 годах, творческие организации устроили мою персональную выставку в Москве и передвижную (с учениками) в Казани, Самаре, Горьком и Перми. Передвижная выставка была особенно интересной и полезной, охватила тысячи жителей и на местах пробудила большой интерес к гравюре.



XIV

С тех пор как были написаны предыдущие строки, прошло десять лет моей жизни. Эти годы были отданы работе на поприще родного искусства. За этот период я перешагнул уже за семьдесят семь.

Бо̀льшая половина указанного времени падает на войну и послевоенные годы. Война явилась серьезным, суровым испытанием гражданского мужества и патриотического сознания для работников искусств. Дальше я расскажу, как мы, художники старшего поколения, люди по существу уже преклонного возраста, жили и работали в условиях военной обстановки.

Но прежде мне хочется вспомнить мирные годы конца тридцатых годов вплоть до лета 1941 года.

Огромное значение для художественной жизни советской страны имела выставка «Индустрия социализма». Это было знаменательное событие в истории советского изобразительного искусства и, конечно, для нас, графиков. Организованная по инициативе Серго Орджоникидзе выставка «Индустрия социализма» дала возможность нашим художникам широко ознакомиться с

жизнью советского государства, с его промышленными центрами, с многообразием производственных предприятий в самых различных углах страны, включая и окраины, увидеть труд рабочих, инженеров и техников.

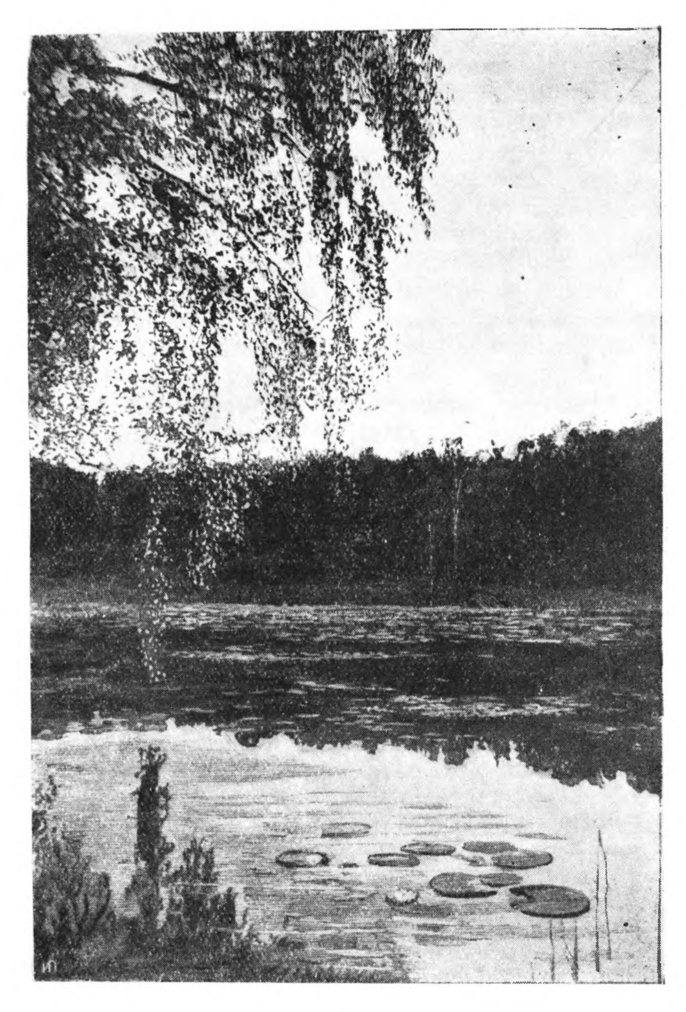
Советские художники были привлечены к писанию картин на индустриальные темы и получили длительные творческие командировки в соответствующие местности: на фабрики и заводы, очаги промышленности и гиганты-новостройки. Это было невиданное по масштабу государственное мероприятие, имевшее колоссальное идейно-воспитательное и политическое значение для художников. Многие из нас впервые увидели подлинный труд рабочего на производстве, почувствовали особенности и преимущества методов социалистического труда, освобожденного от капиталистической эксплоатации. Поездки для выставки «Индустрия социализма» расширяли наши творческие горизонты, заставляли острее и правдивее чувствовать современность, привлекали внимание не только к природе, но и к человеку, герою-стахановцу, способствовали переходу многих на путь реалистического изображения.

Я был назначен членом комитета выставки; мне пришлось вести большую работу по просмотру произведений, ездить на Украину, в Грузию, Азербайджан, Армению, принимать участие в организационно-творческих делах выставки.

Как художник я взял для себя индустриальные темы (Баку, Волга и Донбасс). Поездка в Донбасс была особенно интересной и содержательной. Нам было оказано исключительное внимание со стороны руководителей местных организаций и предприятий. Многие из нас спускались в шахты. Меня поражал контраст старых шахтерских домишек, оставшихся от дореволюционных времен, с кварталами новых, чистых, комфортабельных домов, с дворцами культуры, детскими яслями и т. п. Моему другу Владимиру Ивановичу Соколову особенно полюбились эти сюжеты, и он создал серию замечательных рисунков «Старое и новое Сталино».

В Баку мы встретились с Василием Петровичем Кузововым, который был исключительно любезен и все делал для того, чтобы жизнь и работа в этом городе «черного золота» протекали для нас самым благоприятным образом. В Баку меня чрезвычайно захватил ночной мотив, когда огромный город сверкал миллионами огней. Я сделал большую гравюру в цвете «Ночной Баку».

Поездку по Волге я совершил со своей бригадой, в которую входили А. Н. Парамонов, В. И. Соколов, М. В. Маторин, А. И. Иглин. В Астрахани мы встречались с местными художниками, знакомились с прекрасной картинной галлереей, зарисовывали порт. В результате поездки я сделал эстамп «Пристань в Астрахани» («Дом Наркомвода»).



Пруд

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

Отдел эстампа на выставке «Индустрия социализма» был представлен очень богато и привлекал всеобщее внимание. Советские граверы-реалисты с честью поработали над индустриальной темой и дали целые серии индустриальных сюжетов. Впервые за всю свою историю наша графика отразила широко и всеобъемлюще индустрию своей страны и труд наших людей. На вы-

ставке особенно выделялись работы П. Староносова, И. Соколова, М. Маторина, Н. Шевердяева, А. Суворова, В. Бибикова. Они получили дипломы Комитета по делам искусств.

Выставка «Индустрия социализма» послужила делу развития советского эстампа. Начались годы расцвета нашей станковой гравюры, которую все время пытались держать в небрежении формалисты. Эстамп входил в жилища граждан, становился активным средством политического воспитания трудящихся, завоевывал свои права как массовый и оригинальный вид графического искусства. Большая работа развернулась в Художественно-эстампной мастерской Московского товарищества художников. Она стала важной производственной базой для художников эстампа. К сожалению, в военные и послевоенные годы это нужное предприятие сумел расшатать и вывести из строя бывший художественный руководитель мастерской, космополит и антипатриот Бескин, которого интересовало не процветание советской гравюры, а личная нажива.

Естественно, что развитие советской эстампной гравюры в 1937—1940 годах вызывало необходимость ее популяризации в массах зрителей. Я был застрельщиком организации передвижной выставки советского эстампа, которая прежде всего была проведена в Астрахани, а затем в Краснодаре и Сталино. Только война прервала развитие этого дела, и выставка была сдана на хранение в Молотовскую картинную галлерею.

Пропагандируя прекрасное искусство гравюры в широких кругах населения, мы знали, что наши выставки повысят интерес к эстампу и будут способствовать вовлечению на местах немалого количества молодых художников в работу по гравюре, офорту и литографии. Мы знали, что наш эстамп еще молод, но мы знали и то, что он стремится стать массовым и исходит из запросов народного потребителя,— за нами была тематическая новизна нашего искусства.

На передвижной выставке советского эстампа участвовали, кроме меня, Г. Бершадский, В. Бибиков, В. Завьялов, А. Игнин, М. Маторин, А. Парамонов, Ф. Смирнов, И. Соколов, В. Соколов, П. Староносов, И. Титов, Н. Шевердяев, В. Юнг. Выставка превзошла наши ожидания, так хорошо она посещалась и вызывала такие прекрасные отзывы. На астраханских художников она имела определенное воздействие. Часть молодежи увлеклась графическими техниками, и такой отличный местный художник, как Н. Н. Скоков, развился под непосредственным влиянием московских мастеров эстампа.

22 июня 1941 года советское радио сообщило потрясающую весть: товарищ Молотов объявил о наглом и вероломном нападении фашистских вандалов на советскую землю. Вся Россия, от

мала до велика, поднялась на защиту отечества. Народ стал грудью за любимую родину и ответил священной отечественной войной на вторжение немецких полчищ.

Советское правительство в это тяжелое время проявило максимум заботы о нас — деятелях искусства. В начале августа ко мне прибыл специальный курьер от Оргкомитета Союза советских художников и привез мне предписание — немедленно ехать в эвакуацию, захватить вещи, а также все инструменты для работы. Я отказался покинуть мою родную Москву.

На другой день курьер приехал вторично — уже с категорическим предписанием выехать. Поскольку это носило характер приказа, я подчинился. Мы с женой быстро собрались, и буквально через несколько часов нас посадили на поезд, предоставив все удобства. Нам надлежало держать путь на Северный Кавказ, в город Нальчик.

Из художников, кроме меня, направлялись пейзажист Туржанский с семьей, М. Яковлев, Н. Ульянов, карикатурист Радаков и Горский. С нами ехали также артисты Художественного и Малого театров, театра Сатиры. В общем, собралось до 60 человек, а с семьями — 160. Музыкантов возглавлял тогда директор Московской консерватории Гольденвейзер, архитекторов — Веснин, художников — Грабарь.

Нальчик — очаровательный городок, незабываемое по красоте место. Кругом него, вдали, снеговые горы, переливающиеся на солнце изумрудами, а весь городок и его окрестности в дивных фруктовых садах. А в 1941 году урожай плодов был необыкновенный, и груши и яблони были буквально обсыпаны фруктами, и, казалось, деревья вот-вот упадут под их тяжестью. Я был счастлив, что судьба столкнула меня близко с такими людьми, как Москвин, Качалов, Тарханов, Книппер-Чехова, Массалитинова, Рыжова и другие. Многие из них сошли в могилу, и тем более хочется не забыть хотя бы и самые маленькие черточки их образа.

В Нальчике особенно часто мне приходилось встречаться с Василием Ивановичем Качаловым. Великий артист тосковал по любимой Москве, и лишь природа давала ему бодрое чувство.

С Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой мы гуляли в саду не один раз. Она была покорена красотой кавказских гор. Однажды она взяла меня под руку и быстро повела вперед.

— Иван Николаевич, милый, идемте же, смотрите, какой изумительной красоты пейзаж!

Это было недалеко от санатория, где мы жили. Была осень. Белые домики, озаренные светом солнца, стояли в окружении кленов, и они сияли, как золото. Яркое синее небо, казалось, благословляло этот уголок природы и давало свои живописные рефлексы.

Пейзаж Нальчика на Ивана Михайловича Москвина и Михаила Михайловича Тарханова действовал также очень благотворно. Я с ними неоднократно беседовал о русских пейзажистах и об искусстве гравюры. Москвин хорошо знал мои гравюры и говорил мне, что более всего в них захватывает знание жизни природы, пейзажное чувство.

Не могу забыть Варвары Осиповны Массалитиновой. Она ко мне была неравнодушна, осыпала всегда разговорами. Варвара Осиповна сразу же перешла со мной на ты,— она не выносила чопорности и светскости отношений.

— Иванушка, ну как ты сегодня спал-то? — встречала обычно она меня.

У Массалитиновой я бывал частенько и позднее, когда мы жили уже в Тбилиси. И там она меня баловала, как ребенка. Отношение Массалитиновой вызывало во мне представление о сердобольной матери из старых патриархальных русских семей.

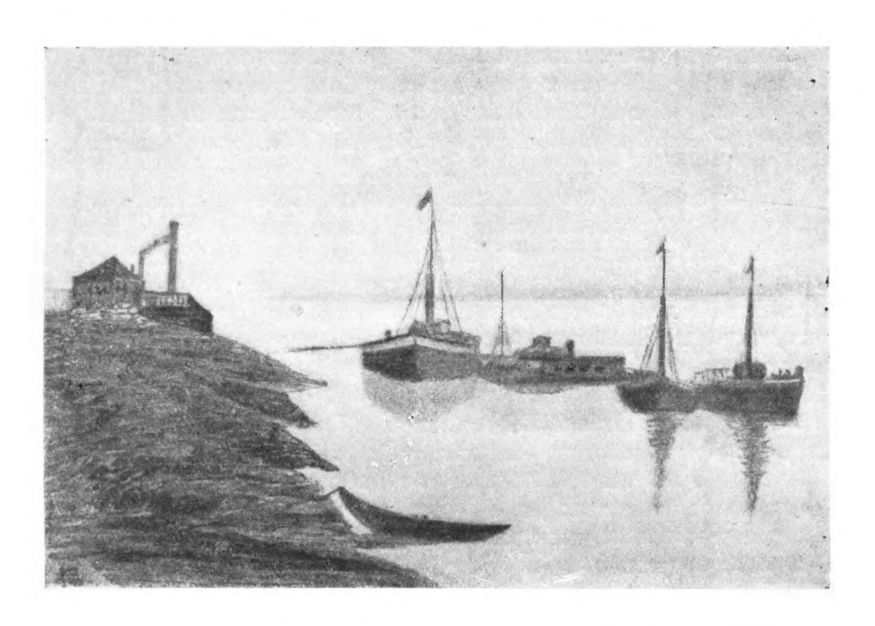
В Долинске я познакомился с известным местным садоводом, которого называли Мичуриным Кабардинии. Он вывел сотни небывалых по величине и красоте георгин. Емельян Ярославский получил от него великолепную коллекцию корней, которые вырастил и демонстрировал в Московском парке культуры и отдыха. Волшебник-садовник был также автором чудных сортов роз.

Война надвигалась вплотную к Северному Кавказу. Нас заблаговременно переправили в Тбилиси. Позднее мы узнали, что немцы, заняв Нальчик, подвергли его жестоким разрушениям, не пощадив даже природы.

В Тбилиси я бывал не однажды и давно уже полюбил этот южный город, полный архитектурной самобытности. Но на этот раз я мог любоваться его красотами, выходя из гостиницы, лишь неподалеку,— здоровье не позволяло делать мне далекие прогулки. Один раз я только набрался храбрости и пошел осматривать Музей старого быта Тбилиси.

Музей находился на высокой горе, и, чтобы добраться к нему, пришлось итти в обход добрых два с половиной часа. В горах нас застали облака. Моя грудная жаба дала себя знать. Обратно меня ученики вынуждены были снести на руках, но мы шли уже иначе, спускаясь прямо вниз. Как ни тяжело было это путешествие, я получил тогда незабываемое эстетическое наслаждение. Я увидел неповторимые по своеобразию уголки архитектурного пейзажа, домики на горах, восточного типа дворики. Все так и просилось на гравюру. К сожалению, художники Тбилиси совсем мало рисовали свой город.

Я включился в местную художественно-общественную жизнь и



Золотой закат

Гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

начал вести в Союзе советских художников Грузии семинар на организованных мною курсах гравюры. Всего у меня занималось 22 человека, среди них были очень талантливые люди.

Помимо Союза, меня пригласила преподавать гравюру и Тбилисская академия художеств. Просмотрев дипломные работы студентов, я остался ими неудовлетворен. Их гравюры носили любительский характер и по технике были чрезвычайно слабы; студенты подражали эстетским формам Фаворского и Кравченко.

Я прочел в Академии лекцию о реалистической советской гравюре и показал практические приемы владения техникой гравирования. Я развивал перед молодыми художниками мысль о необходимости создания национальной гравюры, говорил о красотах их самобытной культуры, о старом и новом Тбилиси. Но у молодежи были не изжиты формалистические влияния. Лишь единицы работали в реалистическом плане. Зато на семинаре в Союзе я сумел увлечь целую группу, и ряд художников сделал интересные гравюры на местные темы.

С отдельными молодыми грузинскими граверами у меня завязалась дружба. Они бывают у меня в Москве, пишут мне письма, просят творческих советов.

За время пребывания в Тбилиси я не оставлял и свою творческую работу. Здесь я награвировал большие эстампы: «Потопление немецкой подводной лодки», «Старая Москва» («Набережная реки-Москвы»), а также «Старый Тбилиси» («Кура весной»). Гравюры эти были посланы на выставку в Москву.

В Тбилиси мне исполнилось 70 лет, и Союз советских художников Грузии организовал вечер, посвященный моему юбилею. Он превратился в торжественное чествование. Были приветствия от Академии наук, Академии архитектуры, Союза советских художников, Комитета по делам искусств и от артистов московских театров. В залах Союза была развернута небольшая выставка моих работ из случайно захваченных из Москвы листов гравюр. Доклад о моей творческой деятельности делал Игорь Эммануилович Грабарь. О жизни моей в Москве, о теремке и встречах в нем говорил Александр Михайлович Герасимов.

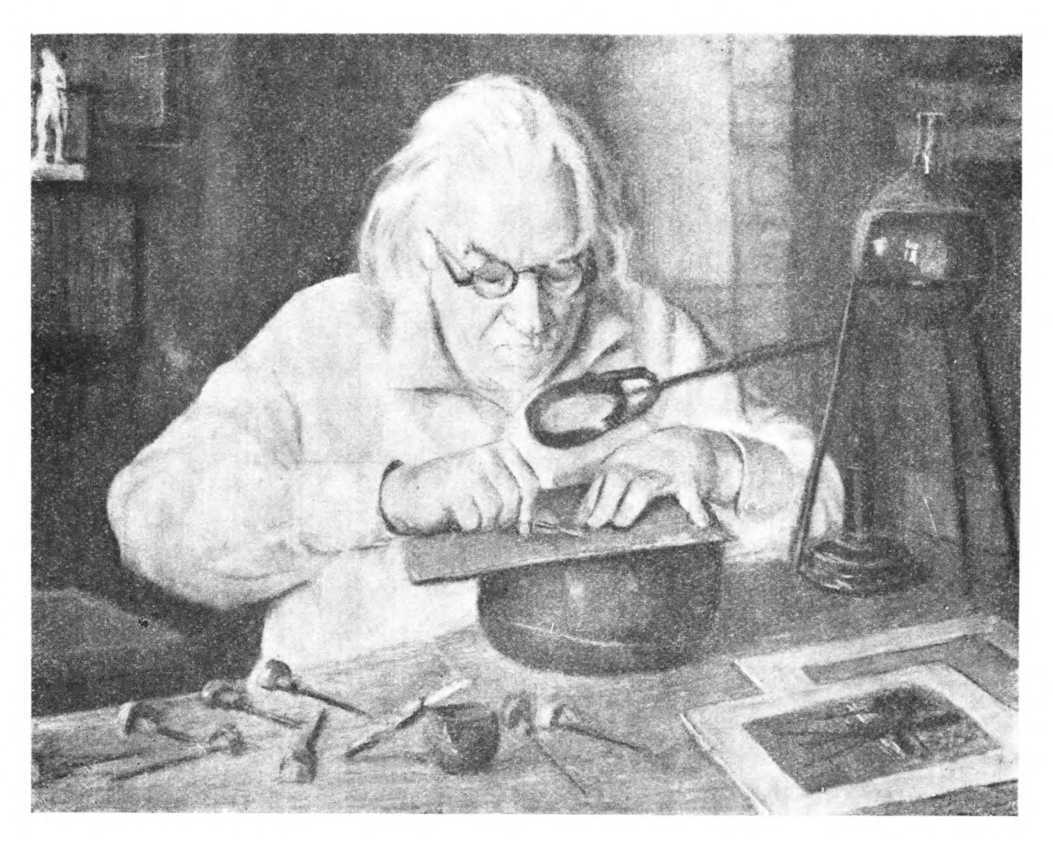
Говоря о жизни в Тбилиси, я с добрым чувством вспоминаю окружавших меня товарищей. Близко сдружились мы с архитектором И. Рыльским, композитором В. В. Нечаевым, Д. П. Гордеевым, отлично знавшим Тбилиси и бывшим нашим путеводителем, композитором А. Александровым. По субботам мы собирались друг к другу и за теплой беседой коротали время, обсуждая события, вспоминая свое прошлое и мечтая о Москве.

Не могу я забыть и обаятельного Виктора Александровича Веснина. Сколько благородства и такта у этого человека и ученого-архитектора! Как он был отзывчив ко всем!

Наша группа эвакуированных в Тбилиси понесла утраты: скончались известные художники — Михаил Яковлев, карикатурист А. Радаков, один из основателей «Сатирикона», прославленный артист Малого театра М. М. Климов.

Несмотря на сложные условия быта и естественное психологическое перенапряжение, отдельные художники развернули в Тбилиси интенсивную творческую деятельность. Грабарь написал целую серию портретов и устроил свою выставку; натура его портретов разгуливала тут же. Но всех поразил Сварог: он сделал изумительные по мастерству и психологической выразительности акварельные портреты. В них он блеснул чарующей красотой своего таланта. Под его кистью Климов, Любимов-Ланской, Изралевский, художники Грабарь, Менделевич предстали во всей сущности их образов. Свои работы Василий Семенович выставил в Московском союзе советских художников вместе с Грабарем.

После девятимесячного пребывания в Тбилиси вся наша группа распалась. Уехали артисты Малого и Художественного театров, композиторов направили во Фрунзе, а нам предстояло срочно двигаться в Самарканд, а оттуда в Москву.



И. Н. Павлов за работой

Пастель А. В. Алемасова

...И вот я опять в Москве. Как сон прошли долгие месяцы эвакуации. Благодаря сталинской заботе и вниманию нашего правительства мы сохранили свои силы для творческой работы.

Истосковавшись по гравюре, я сразу же стал резать эстампы на волновавшие меня темы. Прежде всего я захотел запечатлеть свою родную Москву в обороне. Из этих листов наиболее сильным я считаю эстамп «Пожар Книжной палаты» и «Танки идут на фронт».

По заданию Комитета по делам искусств мне было поручено награвировать двенадцать листов гравюр «Старая Москва». С большим подъемом взялся я за эту работу, которая продлилась два года.

Но когда я окончил свою серию, то от усилий и переутомления у меня отнялась правая рука, а от подагры все мускулы ее были разрушены.

Для меня наступила трагедия. Я не представлял своей жизни без труда и мучительно переживал свое положение. Неужели настал конец моей работе, моему искусству?!

Врачи принялись спасать мою руку. Врач поликлиники Е. Я. Якубовская путем сложных и тяжелых массажей оживила руку, и через одиннадцать месяцев она, к беспредельному моему счастью, была возвращена к работе. Сначала рука действовала еще относительно слабо, но постепенно развивалась и дошла почти до прежнего состояния. Обрадованный, я дал ей задачу: нарезать 12 листов «Старой и новой Москвы», от трех до пяти красок. Гравюры эти были напечатаны в серии открыток издательством «Искусство». Оно же напечатало и большой альбом новых моих гравюр «Старая Москва», о которых я перед этим упоминал. Великолепно изданные листы моего альбома были посвящены 800-летию Москвы. В дни юбилея ими были украшены лучшие витрины московских улиц.

В 1944 году в Государственной Третьяковской галлерее была открыта выставка «Героический фронт и тыл», а следом за нею и выставка семи старейших советских художников — Бакшеева, Бялыницкого-Бируля, Грабаря, Лансере, Мешкова, Павлова и Юона. Наша выставка заняла семь вновь отделанных зал. Открытие было очень торжественное, публика шла тысячами. У всех было радостное чувство: «Третьяковка» цела, скоро ее стены украсятся родными картинами.

Все мы, участники, переживали счастливые дни. Правительство очень высоко оценило наше искусство и наш долголетний труд: нам было присвоено звание Народного художника РСФСР,

ДИРЕКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК И ПАНОРАМ
КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
ОРГКОМИТЕТ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ СССР
МОСКОВСКИЙ СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ

ВЫСТАВКА
гравюр и рисунков
лауреата сталинской премии
народного художника рсфср
ИВАНА
ПАВЛОВА

ОТКРЫТА

МОСКВА

ВЫСТАВКА ОТКРЫТА ЕЖЕДНЕВНО Кузнецкий мост, 20

ВЫХОДНОЙ ДЕНЬ — ПОНЕДЕЛЬНИК

Афиша к выставке гравюр и рисунков И. Н. Павлова

мы были награждены орденами Трудового Красного знамени; в этом внимании мы чувствовали голос народа, которому служим. Никогда не забуду приема в Кремле и приветственных слов Михаила Ивановича Калинина, который благодарил от имени государства и народа и напоминал об ответственности искусства перед массами:

«Я поздравляю вас с наградой советского народа за вашу многолетнюю творческую работу, за ту культуру, которую вы несли в народные массы. Конечно, мы — старики, но советский строй и стариков молодит, а юношей делает мужами. Я думаю, что эта награда послужит новым стимулом для дальнейшего развития вашей творческой деятельности, и от души желаю вам на этом поприще самых наилучших успехов».

Выступая от имени награжденных художников, В. Н. Мешков выразил горячую благодарность советскому правительству, уделяющему в такое суровое время столь большое внимание представителям изобразительного искусства.

Несколько позднее мне и моим товарищам была присвоена Сталинская премия.

...Вот уже пять лет прошло, как я вернулся из эвакуации. Страна начала строить новую жизнь, возрождаться и залечивать раны от разрушений. Мы, художники, в эти годы переключили свое искусство в помощь сталинской пятилетке, чтобы восславить героический труд советских людей, богатства и красоты нашей родины

Я не выпускал резца из рук и, сколько позволяли силы, сделал не один десяток пейзажных гравюр. Мне исполнилось уже 75 лет, и снова меня, старика, почтили самым трогательным вниманием. И вечер в Московском союзе советских художников, где тепло отмечались мои заслуги за 60 лет труда, и большая персональная выставка в Москве, а затем в Ленинграде, в стенах Русского музея,— все это прошло для меня как отрадные и красивые события.

Только бы двигались руки, только бы не сдавало зрение! Я хочу работать, чтобы ответить народу на любовь и внимание, которыми мы, художники, окружены в Советской стране. Получив звание действительного члена Академии художеств СССР, я еще больше хочу работать, чтобы помочь своими знаниями молодым поколениям, за которыми будущее.

Ну вот, жизнь русского гравера и рассказана. Переворошив свою память, я как бы вновь пережил все шестьдесят лет с того момента, как взял резец в руки. И передо мной снова промельк-

На выставке гравюр И. Н. Павлова в Ленинграде

Фото

нули шестьдесят лет истории русского граверного искусства, со всеми ее особенностями, именами и событиями.

Такой срок—более полвека работы — дает мне право, на основании всего опыта жизни и творчества, закончить свои записки призывом к художнической молодежи:

Будьте упорны, настойчивы и смелы в работе! Сумейте дисциплинировать свой труд с ранних лет и не теряйтесь при неудачах. Первое, что необходимо постигнуть в совершенстве,— это техника, техника и техника. При одаренности и таланте совершенство технических приемов — залог основных достижений в работе гравера. Но техника должна основываться на беспрерывном и глубоком изучении натуры и всей окружающей действительности, которую надо научиться передавать правдиво, честно и реалистически. Все это возможно лишь при творческом энтузиазме и любви к избранной профессии в искусстве.

Исторические судьбы русской гравюры очень сложны; по своей специфике, ксилографии приходится вести постоянную борьбу за свои права. И я хочу предостеречь молодежь от ошибок, которые у нас были в искусстве за последнее время. Нельзя отмахиваться от всей изумительной истории техники граверного искусства и успокаиваться на доморощенных приемах. Гравюре надо вернуть станковую форму выражения, и к этому настоятельно зовет чудесная и героическая советская жизнь.

Все силы, все свои таланты отдайте этой новой жизни и претворите в гравюре ее счастливые явления с совершенством и техническим блеском,— и непременно выше и лучше, чем это делали крупнейшие мастера искусства, с которыми мне пришлось вместе жить и работать.

ВСТРЕЧИ

В. Н. МЕШКОВ

1912 год был знаменательным в жизни московских графиков. Именно в этом году гравюра и офорт впервые были допущены на выставку в качестве самостоятельного вида искусства, на равных правах с живописью. Почин и риск в этом деле взяло на себя Московское товарищество художников. В помещении на Мясницкой улице, на хорах, разместился отдел графики; там экспонировались и мои гравюры. Устроителем графического отдела был Владимиров, а ответственным организатором всей выставки являлся Василий Никитич Мешков.

Мешков принадлежал к числу основателей Товарищества и вел дело выставок энергично, со всей пылкостью своего характера. Тогда-то мы с ним и познакомились.

Я был представлен Василию Никитичу, и он, просмотрев мои гравюры, сказал:

— Ну, вот, и хорошо... Теперь у нас будет новый отдел. Мы им и оживим выставку.

Мешков был колоритной фигурой в среде московских художников. Внешность его сразу же обращала на себя внимание. Крупное лицо, с копной всклокоченных волос, с большой бородой, напоминало вставшего со сна льва. Но это было только первое впечатление,— по характеру «лев» был удивительно мягким человеком, сущий ребенок. Мешкову шел тогда сорок пятый год.

Василий Никитич прошел нелегкую школу жизни. Бытовые условия его были очень тяжелы. Еще ребенком его взяли на воспитание чужие люди. Он хватил всякого горя достаточно. Но это была натура горячая, беспокойная, бродяжная.

Мешков служил пекарем, работал в иконописных мастерских, получая затрещины от хозяев и жалкий кусок хлеба, пел в архиерейском хоре, учился одно время в семинарии, послушничал в монастыре, ходил на Афон. Всего не перескажешь. И всегда в нем горел огонек страсти к искусству, который в конце концов и победил житейские мытарства.

Мешков поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь у него сложилось и укрепилось дарование портретиста и рисовальщика.

По совету В. Д. Поленова, Василий Никитич стал применять для рисунка красный карандаш «сангину» вперемежку с черным «соусом». Получался своеобразный, выразительный материал, который в артистических руках Мешкова звучал с исключительной силой.

Сангинные портреты Мешкова — блестящий вклад художника в историю русского искусства. В этой технике им исполнены портреты Поленова, Сурикова, Шаляпина, хирурга Постникова, портрет матери, П. Чистякова, Э. К. Мешковой, С. М. Буденного и много других.

Но хороши были и жанровые вещи Мешкова. В небольших его картинках «Зубоврачевание», «Ослепший художник», «Дети у окна» я чувствовал душевное тепло и тонкую наблюдательность.

Василий Никитич дружил с видными художниками своей эпохи. Он был близок к Поленову, Сурикову, Врубелю, принимал живое участие во многих общественных начинаниях.

Мешков пригласил меня посмотреть его школу-студию. Она помещалась на углу Воздвиженки и Моховой.

Мешковская школа пользовалась среди художников громаднейшим успехом. Так же как и студии Юона и Дудина (а в революционное время и Кардовского), она играла заметную роль в воспитании молодых поколений живописцев. Школа эта привлекала общедоступностью, демократизмом обстановки. Мешков вел преподавание с энтузиазмом, отлично ставил рисунок. Под его руководством художники получали твердые основы изобразительного искусства и выходили с серьезными профессиональными навыками. Он детально указывал ученикам на недостатки и давал ясные советы. Из мешковских «классов» они легко поступали в Училище живописи.

У Василия Никитича учились такие крупные советские художники, как Н. П. Ульянов, В. Н. Яковлев, П. М. Шухмин, скульптор Керзин, Мешков-сын (Василий)—талантливый пейзажист. В творческой судьбе своих учеников Мешков оставил большой след, но он много делал для них и личным участливым отношением и помощью в чисто жизненных делах.

Мы частенько встречались с Василием Никитичем на шмаровинских «средах». Я хотел запечатлеть портрет своего приятеля и, гравируя, обратил внимание на глубокий шрам на его лице. Василий Никитич признался, что это у него от зубов, так как ему пришлось перенести тяжелое, трудно переносимое воспаление надкостницы.

— Дело дошло, батенька мой, до операции,— рассказывал он мне.— Делал ее мой закадычный друг профессор Постников, причем без всякого наркоза. Я выдержал ее, не дрогнув. Постников только удивлялся моей выносливости. А мне эта операция стоила зубов, а шрам остался на всю жизнь.

Мешков обладал колоссальной физической силой, которая постоянно бурлила в нем и искала выхода. В свободное время он шел со своим неизменным другом Постниковым в Немецкий клуб (сейчас там ЦДРИ — Центральный Дом работников искусств) играть в кегли. Для Мешкова были выточены специальные кегли, так как обычные от его удара разбивались.

Василий Никитич был человек наредкость здоровый, силушка в нем по жилушкам похаживала. Он мне рассказывал, что на полном ходу останавливал пролетку, причем с большим удовольствием наблюдал «изумление лошади». А извозчик удивлялся:

— Ну что за дьявольская сила!

Но, конечно, все это были шутки и причуды Мешкова. Жизнь его проходила в полной привязанности к искусству, в непрестанной художественной работе. Он любил живопись, рисунок, свою студию, молодежь.

— Изучайте внимательно натуру,— говорил он,— без нее нельзя создать правдивые произведения. Но никогда не копируйте ее. Обобщайте виденное, следите за рисунком, за тоном.

Мастерская Василия Никитича напоминала мне комнату старьевщика. Его широкая натура не любила ранжира, нагромождение вещей и хаос в обстановке его не шокировали.

В годы советской власти Мешков создал ряд выдающихся портретов Калинина, Буденного, Менжинского, Качалова и Москвина. С Михаилом Ивановичем Мешков был хорошо знаком; всероссийский староста относился к Василию Никитичу с большим уважением.

Василий Никитич был одним из создателей Общества по охране памятников искусства и старины при Моссовете, преподавал в рабочих клубах, в кружках Красной Армии. Его темперамент всегда рвался наружу.

Творческая индивидуальность Мешкова чрезвычайно самобытна. Он обладал острым, почти стереоскопическим взглядом, его картины и портреты отличаются резкостью производимого впечатления.

Мешков прожил долгую жизнь и умер, почти достигнув восьмидесятилетнего возраста. Этот кряжистый, могучий человек последние два года был сломлен параличом, но и в этом положении он долго не сдавался и боролся за жизнь всеми силами своего организма. В лице Василия Никитича наше искусство потеряло прекрасного, оригинального художника и самобытного человека.

А. А. РЫЛОВ

Как-то так случилось, что, учась в школе Штиглица в одно время с Аркадием Александровичем Рыловым, мы не были знакомы. Очевидно, это произошло вследствие того, что он тяготел к живописи, а я специализировался как гравер.

Но с давних пор я ценил обаятельный талант этого прекрасного художника — любимейшего ученика Куинджи. Когда Аркадий Александрович возвратился из заграничной поездки, мне о нем рассказывал Долгов, его второй учитель, что Рылов пойдет далеко — такой это упорный в труде и вдумчивый художник. И действительно, картины Аркадия Александровича, выставляемые на академических выставках, обращали всеобщее внимание. Мы, художники, видели в этом самородке-вятиче мастера неповторимого творческого своеобразия, свежих пейзажных тем, тонкого и искреннего поэта родной природы.

В произведениях Рылова я как гравер-пейзажист черпал для себя, словно из чудесного источника, много ценных реалистических положений.

Картины Аркадия Александровича говорили мне, что самое главное, что необходимо пейзажисту,— это воспитание в себе «чувства природы», знание ее жизни, поэтическое отношение к пейзажу, выбор новых пейзажных мотивов. И вот эти-то свои, неповторимые, непохожие ни на кого мотивы я и чувствовал у Рылова — находил в них неизъяснимую прелесть художественной красоты. Мне нравились работы этого художника и за их душевность,— я видел в них мягкий, выдержанный тон, гармонию цвета и формы.

Лесные, зеленые шумы Рылова, песчаные отмели камских берегов; тревожные ночи на речных просторах; пролетающие в синей глубине неба стаи лебедей; чайки, с хозяйским видом расхаживающие на свободных от воды кромках песчаной земли,—

все это звучало для меня целыми пейзажными откровениями, убеждало в том, что такой художник воистину знает тайны природы России.

Я познакомился с Аркадием Александровичем через сорок лет после нашей с ним учебы в школе Штиглица. Встреча произошла в Москве, на юбилейной рыловской выставке. Она была единственной — больше мы не встречались, но в жизни бывают такие короткие встречи и знакомства, которые навсегда оставляют в душе неизгладимый след. Они много, много дороже частых обычных бесед и встреч даже с самыми близкими друзьями.

Я часто задумывался над вопросом, почему же существует такая разница отношений, пропасть непонимания по отношению к нам, граверам, со стороны живописцев. Мне это всегда казалось странным, необъяснимым,— ведь в основе нашего граверного искусства лежат те же общие художественные начала, все дело лишь в более лаконичных средствах выражения. Знакомство с Рыловым открыло мне глаза. Недопонимать, не любить граверное искусство могут только художники узких кругозоров, по ремесленно-цеховому признаку смотрящие на природу творчества. Настоящий, истинный, глубокий мастер-живописец найдет очарование в искусстве гравюры, оценит этот сложный род труда художников.

В беседе со мной Аркадий Александрович сказал мне, что он давным-давно меня знает и следит за моим творчеством. Мои работы ему нравятся своим поэтическим чувством и правдой пейзажа. Особенно он отмечал мою «Бурю».

— Как это вы ловко, Иван Николаевич, передали шум леса, и всего лишь в одном тоне! Вы знаете, я тут словно слышу свист листьев, потревоженных могучим напором ветра...

Я думаю, что такое выделение Аркадием Александровичем «Бури» имело индивидуальный характер. Автор «Зеленого шума» в моей гравюре, очевидно, видел родственный мотив.

Рылов обнял меня и на прощанье подарил каталог своей выставки с трогательной надписью.

Прошло уже десять лет, как ушел из жизни Аркадий Александрович, а его слова, его милый, скромный, такой удивительный по человечности облик до сих пор в моей памяти. Я не избалован критикой. Мне приходилось слышать о себе слова жестокого оскорбления, а чаще — поверхностные суждения верхоглядов, влюбленных в себя, а не в искусство. Из уст Аркадия Александровича я получил признание большого художника, неподкупного в своих отношениях к правде и так много сделавшего для укрепления путей советской пейзажной живописи.

«Такие художники, как Рылов, природой отпускаются редко». В этих словах М. В. Нестерова выражено истинное значение Аркадия Александровича в нашем национальном искусстве.

И как мне хочется, чтобы мои старые, но еще упорно работающие руки взяли штихель и передали в гравюре один из рыловских пейзажных мотивов.

* * *

Д. С. МООР

С Дмитрием Стахиевичем Орловым я впервые встретился и познакомился на шмаровинских «средах». Моор (это его псевдоним) тогда был совсем еще молодой человек, очень интересный, веселый и разговорчивый, острый на едкую шутку. В моде были его шаржи на артистов Художественного и Малого театров: Качалова, Москвина, Станиславского, Южина, которые он делал одним абрисом и красиво раскрашивал гуашью.

Дмитрий Стахиевич быстро развивался. Из недавнего сотрудника «Будильника» Моор вырастал в автора смелых, оригинальных политических карикатур.

Революцию он встретил восторженно и с первых же дней Октября поставил свое искусство на службу народу и партии. Моор стал сотрудником «Правды». Беспощадные сатирические композиции на поджигателей войны, английских, американских и прочих империалистов, сделали имя Моора широко известным не только в нашей стране, но и далеко за ее рубежами. О мооровских карикатурах делались запросы в парламентах, а папа римский даже отлучил его от церкви.

Много работал Моор в журналах «Безбожник», «Безбожник у станка», «Крокодил, «Даешь»; он был одним из первых в нашей графике боевых пропагандистов реконструкции и сталинских пятилеток. В эти журналы им была привлечена вузовская молодежь из Вхутеина — Дейнека, Пименов и другие, которых он воспитывал во Вхутеине, а позднее в Полиграфическом институте. Контурный рисунок с заливками был основой мооровской графики. Он раскрашивал своих святых так ловко, что верующие, особенно в глухих селах и деревнях, наклеивали их в передний угол и молились на сии изображения. А в них была злая-презлая сатира.

Моор очень любил животных. Он устроил при квартире голубятню, в которой помещалось чуть ли не до 200 голубей всяких

пород. Страсть к пернатым была у него исключительная. Голубей своих Моор прозывал сатирическими именами; один из них имел кличку «Вильгельм II». В те годы прокормить такую армию птиц в Москве было весьма затруднительно, но Моор как-то выходил из положения, и в передней его стоял ящик с зерном для любимцев. Моор был своеобразным московским Архипом Ивановичем Куинджи и так же, как великий пейзажист, бережно ухаживал за своим выводком и лечил голубей.

В художественном почерке Моора, всегда несколько замысловатом, в его сложных композициях, в которых он никогда не боялся многофигурности, мне всегда виделось что-то общее с ярким и самобытным языком сатиры Щербова. Но, конечно, у Моора был свой, неповторимый стиль и своя система подачи политического материала. Его карикатуры никогда и ни с чем не спутаешь.

Значение Моора как художника, педагога и пропагандиста графики очень велико. Он всегда умел создавать вокруг себя атмосферу идейного отношения к искусству и много сделал для привлечения внимания к графике. Пламенный поборник графических форм, он видел в графике самый демократический вид искусства, самый массовый и важный. И само творчество Моора было целиком отдано служению народу.

В числе мооровских жанров были и сказки. Он любил все русское, национальное, знал хорошо древнюю икону и привносил в свое творчество лучшие традиции народных мастеров. В свое время иллюстрации Моора к сказкам я показал Сытину; тому они понравились, и он издал их.

В последние годы Моор ходил в полушубке, на голову надевал барашковую папаху. Это напоминало мне украинского запорожца, но только без его физической мощи. Таким и изобразил Моора в прекрасной литографии Верейский.

В 1943 году я приехал в Самарканд из Тбилиси и узнал, что в медрессе, где мне дали квартиру, обитает и Моор, как один из эвакуированных преподавателей Художественного института.

Я немедленно отправился к нему. Мы встретились и долго не могли говорить — слезы мешали нам.

Вернувшись в Москву, Моор сделал серию больших иллюстраций к «Слову о полку Игореве», в которых выразил свое глубокое чувство любви к родине и острое понимание образов бессмертного произведения русской литературы. Он был председателем художественного совета в эстампной мастерской и много сделал для станковой графики. Вокруг Моора всегда группировалась молодежь.

В жизни Моор оставался таким же очаровательным товарищем, добрейшим человеком, отзывчивым и гуманным. Он был

преданным другом многих людей. Моор никому и никогда не мог сделать подлости.

Последние годы Моор стал все чаще прихварывать. Работать ему становилось уже труднее.

Не забуду день, в который я видел Моора последний раз. Случилось это осенью, вечером, в 1945 году. К нам в дверь раздался какой-то особенный стук — отрывистый и нервный. Жена открыла дверь,— на пороге стоял Моор, усталый, надломленный, с болезненно-тоскливым выражением глаз.

— Ванюша, я пришел к тебе проститься... Чувствую, что умираю...

Мы вызвали машину. По дороге с Моором был припадок.

Больше Моора я уже не видел.

*

А. М. ГЕРАСИМОВ

В 1925 году ко мне в теремок как-то заявился художник Александр Михайлович Герасимов. До этого я его не знал и встречаться с ним мне не приходилось. Герасимов только что приехал из Козлова, ныне Мичуринска; там он провел детство и юность, и туда же судьба снова забросила его в первые годы революции. О получении серьезных живописных заказов в тихом Козлове нечего было и думать, и Александр пробивался работой декоратора в театре и художника по писанию уличных плакатов и оформлению революционных празднеств. Но силы его бурлили, накапливались и искали выхода, он хотел посвятить свое творчество народу. Он приехал в Москву, где в свое время окончил Училище живописи и где выставлялся еще на ученических выставках. Но в искусстве того времени царили левые течения, и здоровому, полнокровному таланту Герасимова с его ясными реалистическими установками сразу трудно было найти в Москве дорогу. Формалисты занимали ответственные посты в Наркомпросе и художественных организациях и не подпускали живописцев-реалистов к активному участию в строительстве советской культуры. И Александр Михайлович в первую же нашу встречу жаловался мне, что ему негде голову приклонить. С работой было тяжело, материальное положение его казалось непрочным.

И мне, и покойной моей жене Марии Андреевне новый знако-

мый понравился. Держался он просто, непринужденно, был человеком без претензий, в беседах его мы чувствовали острый и живой ум, народную «сметку». Речь Александра Михайловича была образна и богата литературными сравнениями. Он наизусть сыпал целые страницы из Гоголя, Тургенева, Кольцова, Никитина. Его широкая русская натура, какой-то особенный, свой, яркий стиль разговора, чисто народный юмор невольно привлекали к себе. В натуре Герасимова я увидел запас глубоких жизненных наблюдений, связь с трудом и бытом народа, искреннюю и поэтическую любовь к природе родины, внимание к человеку. Когда заходил разговор о степи, глаза Александра Михайловича загорались сотней огоньков. Русские пейзажные просторы возбуждали его творческую страсть, вызывали образы гоголевской тройки, неистощимой мощи и силы духа народа.

Мы предложили Александру Михайловичу остаться у нас пожить, и он согласился. Так в теремке он и жил несколько месяцев, в течение которых закрепилась навсегда наша дружба. Мы сошлись с ним не только как люди, но и как художники с одинаковыми взглядами на задачи искусства.

Александру Михайловичу в теремке было отведено место недалеко от печки, а постель его сооружалась на большом расписном сундуке, который он прозвал «кустодиевским». Этот сундук и сейчас еще нередко вызывает в нем воспоминания о прожитых годах и трудном времени в его жизни. Отдыхая на нем, мой друг обычно покрывался тулупом — привычка эта осталась с юных лет, от ночевок в козловских садах и на бахчах.

Живя у меня и наблюдая мою работу, Александр вначале холодно относился к моей профессии гравера. Но постепенно тайны граверного искусства раскрывались и захватывали его,— он стал ценить этот сложный и увлекательный вид труда художника.

Однажды, уже в 1927 году, он предложил написать с меня портрет. Ему хотелось запечатлеть и мои индивидуальные черты и раскрыть во мне тип гравера.

Писал Александр Михайлович удивительно долго. Наши сеансы проходили среди воспоминаний и шуток. Как-то, отдыхая в перерыве, я взял в руку газету и стал рассматривать в лупу заинтересовавший там меня рисунок. Александр неожиданно вскочил с места и закричал:

— Сиди так! Не шевелись! Дай мне скорее синей краски,— она у меня вся вышла.

Кроме литографской, у меня других красок в наличии не было, и я предложил ее моему портретисту. Он был в необычайном творческом порыве и согласился взять предложенное. Александр мешал мою краску со своими, особенно с черной, и, ничтоже

сумнящееся, всю ее исписал. Весь портрет он переработал заново, изменил его композицию, усилил цвет. Я превратился в гравера, рассматривающего в лупу свое произведение.

На этой работе я впервые увидел Герасимова в непосредственной творческой обстановке. Кипучий, смелый, сильный колорист, он нес в искусство свой большой темперамент, выражал любовь к русскому, советскому человеку, стремился в живописи воспеть нашу современность. Познакомясь ближе с его творчеством и видя новые его работы, я почувствовал в Александре Герасимове выдающегося портретиста. Его портретное мастерство необычайно ценно: портреты Ленина, Сталина, Ворошилова, Еременко, Грабаря, Лепешинской, Тарасовой и другие по достоинству высоко оценены советской общественностью, так сильны их мастерство и жизненная сила выражения. Мне приятно, что мой портрет, сделанный Александром Михайловичем, начинал том моих воспоминаний и украшал мою юбилейную выставку. Я считаю его лучшим и самым глубоким из тех многих портретов, которые с меня были написаны.

Вскоре Герасимов быстро выдвинулся в советском искусстве и занял положение ведущего художника. Вступив в АХРР и занявшись активной общественной работой, он проявил серьезные качества борца за реалистические позиции в живописи. Формалисты увидели в нем опасного и твердого врага и направляли по нему свой огонь в большей мере, чем по другим художникам. Но время работало на Александра Герасимова. Нанося удары левым течениям, он укреплял лагерь сторонников реалистической живописи и приверженцев лучших национальных русских традиций — передвижничества. Но самое главное заключалось в том, что Александр Михайлович сумел завоевать себе авторитет как художник. Упорно и много работая, он создал новый жанр в живописи — политическую картину. Его образы Ленина и Сталина, картина «Сталин и Ворошилов в Кремле» сыграли важную политическую роль и известны буквально каждому гражданину нашего государства. Может быть, никогда во всей истории искусства живопись не имела такого массового политического резонанса, как в произведениях Александра Герасимова.

Через Александра Михайловича я сошелся с ахрровцами и вошел в общественную атмосферу советского искусства. Беседы с Александром укрепляли меня в моих позициях в области граверного искусства. Я в то время тоже был на положении «опального», и мне пришлось вести суровую борьбу за раскрепощение молодежи от пут формализма в гравюре.

Уехав от меня и постепенно устроившись с жильем и мастерской (сначала он жил в какой-то избе на территории сельско-

Беседа в теремке. И. Н. Павлов и А. М. Герасимов

Фото

хозяйственной выставки, потом на Пресне, где была мастерская Коненкова), Александр Михайлович не забывал меня навещать, продолжает это делать и сейчас. Наши встречи у меня в теремке приняли периодический характер. Сильно занятый живописной работой, перегруженный общественными делами, он звонит мне и просит разрешения приехать. Обычно это бывает тогда, когда его что-либо в жизни «огорчило».

Во время наших встреч в теремке создается «герасимовская атмосфера». Мой Александр шутит, рассказывает новости, делится своими планами. Беседа идет непринужденно,— мы отдыхаем. Он полюбил мои гравюры и всегда спрашивает: «Ну, что, сколько еще верст изрезал линолеума».

Из картин Александра Михайловича, увиденных мною на его персональной выставке, незабываемое впечатление произвела на меня его «Цветущая степь». Какой ширью и просторами повеяло с нее на меня! Но больше всего я люблю герасимовское «После дождя». Я удивляюсь, как сумел он передать эту мокрую террасу и эти свежие, похолодевшие розы, но еще более свежие и нежные после дождя.

Внимательно следя за молодыми талантами и радуясь их усилению в нашем искусстве, Александр Михайлович с особой симпатией и любовью относится к художникам старшего поколения. Его заботу о нас мы, старики, видим повседневно. Сколько он сделал, чтобы многих вытащить буквально из забвения, сколько им было воскрешено имен для новой творческой жизни! Где только возможно, он рассказывает о нас:

— Вот это наши дубы, у которых нам нужно учиться!

Для каждого из нас Александр Михайлович находит свои особенные слова и характеристики, полные ярких образов и любви к правде в искусстве. Его вступительные слова и выступления на открытии выставок или их обсуждениях — всегда каскад живых, ярких сравнений, проникнутых народным чувством.

Александр Михайлович много сделал для Бялыницкого-Бируля, Бакшеева, Владимира Соколова, Мешкова, Сварога и многих, многих других. Творческую честность Петровичева он сравнивал с горностаем, который, даже умирая, не позволит себя запятнать в грязной луже. Глядя на мою мягкую седую голову на моем юбилейном вечере, он сравнил меня с... одуванчиком. Я от неожиданности недоуменно пожал плечами. Весь зал хохотал от удачного сравнения, а он пояснил свой образ:

— Это потому, милый, что ты обсеменяешь вокруг себя молодежь. Смотри, какие замечательные кадры граверов ты сумел воспитать!..

Так был комментирован я как «одуванчик», — так же оригинальны сравнения Герасимова в суждениях и о других художниках.

Во время Великой Отечественной войны мы особенно чувствовали внимание к нам Александра Михайловича. Он первый поставил вопрос об устройстве в Третьяковской галлерее большой выставки группы старейших художников.

В одно прекрасное утро Александр приехал ко мне совершенно неожиданно и сказал:

— Вот что, Ваня, немедленно одевайся — я тебя повезу с собой.

Я и моя Екатерина Федоровна заволновались.

— Куда?

— Это ты после узнаешь.

И вот я привезен в мастерскую Герасимова в поселок «Сокол», в уютный домик на улице Левитана, с небольшим садом, где разведены его любимые розы. Смотрю — в мастерской сидят Бакшеев и Бялыницкий. Несколько позже был привезен и Василий Никитич Мешков. Всем нам вместе было 300 лет.

Тут-то Александр Михайлович и раскрыл перед нами свои карты. Он задумал писать групповой портрет старейших художников и выбрал нас своей жертвой. Этому портрету он придает особое значение в своем творчестве и хочет выразить в нем лучшие черты своего творческого «я».

С того дня и начались портретные сеансы и встречи четырех стариков-натурщиков. Нам была создана обстановка, запечатленная на портрете,— с круглым столом, солидным графином и вазой с фруктами, с фоном, где висела картина в золотой раме и стоял античный бюст.

Александр Михайлович аккуратно заезжал за нами и так же заботливо развозил всех нас по домам. Но один раз, когда он вздумал писать меня одного — проверить мою позу и рисунок, случился камуфлет: на улице Горького его малолитражка попыхтела-попыхтела, потом встала как вкопанная и... отказалась нас везти. Я сидел в машине, как чижик в клетке, и караулил, пока Александр вызвал другую.

Мы позировали Александру Михайловичу, вероятно, не менее двадцати сеансов, из которых каждый продолжался два-три часа. В перерывах мы оживленно беседовали, вспоминали нашу жизнь и всякие похождения. Я и Мешков нередко балагурили — такие у нас натуры. Ох, и наслушался же тогда Александр Герасимов наших похождений! Все надрывали животы, а он смеялся больше других.

Когда нам надоедало сидеть, мы с Василием Никитичем перемигивались и подымались.

— Саша, а хорошо бы сейчас заморить червячка!

Наш хозяин кричит своему помощнику, Дмитрию Родионовичу Панину:

— Митя, не осталось ли там водочки, а то мои натурщики, боюсь, убегут.

И Митя давал нам по хорошей порции водки.

Сеансы продолжались. Александр Михайлович писал портрет с увлечением и говорил, что на нем он отдыхает.

Из всех нас самым молчаливым был Василий Николаевич Бакшеев. Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля очень любил курить и частенько во время сеансов просил у Герасимова сигару:

— Саша, дай мне сигарку.

Так, с сигарой, Александр Михайлович и запечатлел этого нежного лирика русского пейзажа. Но мы просили нашего товарища «курить потише».

Александр Михайлович охотно давал просматривать свою работу и советовался с нами. Портрет шел отлично, но мы боялись, что он засушит его. Мешков резко заявлял Герасимову:

— Не суши, Саша, оставь на время портрет.

В глазах Александра Михайловича Мешков пользовался исключительным авторитетом как опытный мастер портрета, но наш автор вначале упрямился и не соглашался с мешковскими доводами. Потом он все же пришел к заключению, что Василий Никитич прав. Сеансы были прерваны более чем на месяц, и натурщики остались без работы.

Помню хорошо последний день работы Александра Михайловича над нашим портретом. У него возбужденное, повышенное настроение, но внутренне он кажется все же спокоен.

— Ну, дорогие товарищи, сегодня последние удары кисти...

Натурщики его честно выполнили свои обязанности перед художником.

«Портрет старейших художников» Александра Герасимова получил в 1945 году Сталинскую премию и ныне украшает залы Третьяковской галлереи.

* * *

Я. Я. КАЛИНИЧЕНКО

О Калиниченко молодые советские художники вряд ли имеют какое-либо представление. Помнят его мастера старшего поколения, учившиеся вместе с ним в Училище живописи, да те из зрителей, у которых сохранились репродукции с его когда-то популярной картины «Перед обыском».

Бывают художники одного произведения, и не потому, что за всю свою жизнь написали всего лишь одно полотно,— нет, они создали довольно много работ,— а вследствие того, что в их искусстве лишь одна картина была заметным художественно-общественным явлением; остальные совсем не трогали, казались слабыми и ординарными.

Якова Яковлевича Калиниченко, конечно, никак нельзя сравнить с автором «Неравного брака» Пукиревым. Талант Калиниченко был средний, обычный. И все же в его картине «Перед обыском» прозвучал такой значимый и типический мотив, так правдиво передал он обстановку квартиры студента-революционера, его психологию, что это произведение имело огромный резонанс в демократических и революционных слоях населения и принесло автору большую славу. Революционная молодежь тех лет бережно хранила открытки с репродукцией «Перед обыском», и они висели на стенках бедных студенческих квартир вместе с репродукциями с картин Репина, Сурикова, Верещагина, Левитана.

Калиниченко создал еще одну картину из жизни революционеров — «Смертница», но выигрышный сюжет не помог: это полотно уже не трогало так, как волновала картина «Перед обыском». После Флавицкого и Ярошенко тюремную обстановку и психологию заключенного можно было передавать лишь высокохудожественными средствами.

Когда я вспоминаю жизнь Калиниченко, мне невольно приходят в голову слова Стасова о русских художниках из «низших сословий»:

«Подавляющая масса русских художников из «низших сословий» есть факт, который не обойдешь. Он тоже что-нибудь да значит... А значит он всего более, я думаю, что в недрах русского народа всегда лежали и лежат такие высокие, мощные силы, которые ни с чем несравнимы и которые никогда, никогда не иссякнут... Вспомните только, при каких невыгодных, ужасающих условиях могли выкарабкаться наружу из своих провинциальных скорлуп, толстых, как броня, как блиндаж, все эти бедняки, униженные и оскорбленные».

С Калиниченко меня познакомил его друг Владимир Ивано-

вич Соколов, с которым они вместе учились в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Яков Яковлевич вышел в люди из пастухов. Отец его был столяр и рамочник. У Калиниченко очень рано обнаружился талант к рисованию. Все свободное время он отдавал рисунку. Он внимательно изучал природу даже тогда, когда пас стадо. Яша стремился попасть в училище, но средств никаких не было. Тогда он обучился от отца делать рамки для картин, потом попал к иконописцу, который научил его тереть краски, делать подготовку левкаса. Калиниченко был упорным и трудолюбивым человеком. Заработанные деньги он копил себе на дорогу в Москву. Он выдержал экзамен в Училище живописи блестяще.

Калиниченко шел одним из первых учеников, любил делать жанровые композиции. Нуждался он тогда сильно и жил в «Ляпинке», этом страшном общежитии студентов, как «благодеяние» устроенном купцом Ляпиным на Большой Дмитровке. В «Ляпинке» проживали Анна Семеновна Голубкина, В. Н. Мешков, Н. П. Ульянов и многие другие известные наши художники.

Уже тогда Калиниченко был революционно настроен и принимал участие в революционном движении. Как потомственный пролетарий он видел угнетение народа царским правительством и понимал причины социальной обездоленности рабочих и крестьян.

Калиниченко хорошо окончил курс учения и получил серебряную медаль за дипломную работу. Как молодого художника, его пригласили в одно имение — обучать рисунку дочь помещика. Он согласился, полагая, что это не займет много времени. В заключение всего ученица влюбилась в учителя, да и учитель, кажется, тоже испытывал романтическое чувство. Отец всячески противился браку дочери, говоря, что художники — голоштанники и что он не имеет права рисковать и вручить судьбу дочери необеспеченному живописцу.

Но вот у Калиниченко на выставке куплена одна картина, за которую он получил сто пятьдесят рублей. Событие это оказалось переломным в судьбе художника. Отец неожиданно проникся уважением к своему будущему зятю, и брак был разрешен.

Тесть Калиниченко скоро умер, и Яков Яковлевич неожиданно сделался богатеем. Очутившись в таком положении, он, однако, не бросил живописи. Живя под Рязанью, он по зимам часто бывал в Москве, участвовал на выставках. Тогда-то Калиниченко была написана картина «Перед обыском», за которую Яков Яковлевич был взят под подозрение и считался неблагонадежным в политическом отношении.

Калиниченко был постоянным гостем моего теремка. Это был

живой, темпераментный человек, в котором горел огонек общественного служения. Он был организатором Московского товарищества художников и душой всех его выставок, помогал многим товарищам, выручал их в нужде. Тогда же он показал свои прекрасные качества как портретист. Яков Яковлевич написал отличный портрет писателя-рабочего И. А. Данилина и сделал хороший этюдный портрет моей жены Марии Андреевны.

В тихой Рязани прожил Калиниченко революционные годы, в ней и умер в 1938 году.

Эти последние двадцать лет Яков Яковлевич целиком отдал искусству и педагогической работе с молодыми художниками. Для развития художественного образования в Рязани Калиниченко сделал большое дело и оставил по себе добрую память.

В своей мастерской он организовал художественную школу, которой покровительствовал Луначарский. Школа эта воспитала немало талантливых молодых художников. Калиниченко устраивал их выставки, популяризировал творчество молодежи. Он организовал в Рязани филиал АХРР и создал живую творческую обстановку в среде местных художников. На выставках Яков Яковлевич участвовал и своими работами.

Калиниченко считался видным работником Наркомпроса. Благодаря его энергии и заботам в Рязани был создан художественный музей, где собраны многие ценные работы крупных русских художников, в том числе и уроженцев Рязани, особенно гравера Пожалостина. В музее хранятся и произведения Калиниченко — вариант его картины «Перед обыском», пейзажи Крыма и другие.

Я с удовольствием вспоминаю поездку в Рязань с учениками государственных мастерских печатного дела, которая была организована по предложению Якова Яковлевича. Мы пробыли в Рязани две недели и были окружены самым заботливым отношением Калиниченко.

В результате поездки учащиеся сделали сотни самых различных рисунков, которые потом, в Москве, были переведены в материал и исполнены на камне, линолеуме и дереве.

Умер Яков Яковлевич от разрыва сердца. Незадолго до смерти Рязань устроила Калиниченко юбилейную выставку; за свою художественную и общественную деятельность он получил звание заслуженного деятеля искусств.

Рязанцы хранят память о Калиниченко. В бывшей мастерской Якова Яковлевича устроен музей имени художника.

* * *

Н. Н. РОМАНОВ

Когда вспоминаешь все то, что сделал Николай Ильич Романов для нашего графического искусства, невольно встает вопрос о фундаментальности в искусствоведческой работе. Историк искусства и критик только тогда помогает художнику, когда во всеоружии знает свой предмет, когда понимает живую творческую повседневность, чувствует жизненность современных исканий в искусстве и умеет найти взаимосвязь между своим научным кабинетом и живой атмосферой труда художника. При таком ясном и широком понимании конкретных профессиональных задач искусства критик-искусствовед меньше будет эстетствовать и домышлять, и в его научно-исследовательской работе заметнее проявится объективность. Прилагая же свои силы к общественно-практической и административно-научной деятельности, подобный искусствовед может оказать неоценимую услугу в деле развития и стимулирования современного искусства.

Значение Николая Ильича как искусствоведа далеко еще не учтено в должной и полной степени. Романов как исследователь эпохи итальянского Ренессанса, западного и русского искусства, конечно, представляет собой крупную научную фигуру. Но мне хочется подчеркнуть роль этого ученого в истории и развитии русского графического искусства.

Сравнивая научную и практическую работу Николая Ильича в области графики с деятельностью других искусствоведов и критиков, воочию видишь все положительные и принципиальные качества такого исследователя. Все, что делал Романов для нас, графиков, отличалось фундаментальностью, дышало знанием нашей профессии, любовью к нашему труду, пониманием исторических задач искусства.

Монография Николая Ильича о Фалилееве — образец добросовестнейшей и глубокой работы и умения выделить — на фоне исторического развития гравюры — творческую индивидуальность художника. А его доклады о гравюре и задачах графических искусств,— сколько в них было эрудиции, уважения к мастерству, радости от творческих удач художников, внутреннего человеческого тепла!

Николай Ильич был директором Румянцевского музея и профессором Московского университета, блестящим знатоком и исследователем граверного искусства всех стран. Во время его директорства знаменитый гравер и офортист Мосолов, по духовному завещанию, передал в дар Румянцевскому музею всю свою богатейшую коллекцию, все доски и обстановку мастерской. Ро-

манов чрезвычайно способствовал осуществлению заветных желаний Мосолова. Но его мысль работала дальше: из мосоловского собрания он задумал собрать научный музей гравюры, положить начало систематическому собранию работ русских и современных западных граверов.

В порядке обмена дубликатов с музеями Западной Европы и Америки Николай Ильич пополнял музей шедеврами мирового искусства. Однако основное внимание исследователя-организатора занимали произведения русских художников. Гравюрный кабинет поставил целью собрать все основные работы русских граверов, офортистов и литографов.

Перейдя в Музей изящных искусств (ныне Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), кабинет гравюры получил новое, большое помещение и приступил к организации специальных выставок художников-граверов. Эти выставки сыграли исключительно важную роль для нашего графического искусства, содействовали сближению мастеров гравюры, возбудили большой общественный интерес к графике.

Выставка Остроумовой-Лебедевой была первой выставкой гравюр, которую организовал Николай Ильич. Для художников-москвичей, и в особенности для московских граверов, выставка замечательных работ Анны Петровны, основоположницы русского цветного эстампа, оказалась настоящим праздником и произвела ошеломляющее впечатление. Произведения Остроумовой-Лебедевой возбудили среди художников уважение и интерес к графическим формам. Я лично впервые увидел творчество Анны Петровны полностью и, не без ее влияния, начал серию станковых гравюр «Старая Москва». Гравюры Остроумовой-Лебедевой с ее выставки были целиком приобретены кабинетом гравюр и сейчас составляют солидный фонд его коллекций.

По окончании выставки Остроумовой-Лебедевой Николай Ильич организовал выставку В. Д. Фалилеева — художника, которого особенно любил. Затем прошли выставки Игнатия Нивинского, Масютина, Ильи Соколова с его серией цветных гравюр на линолеуме.

Моя персональная выставка была приурочена кабинетом гравюры к тридцатипятилетию моей творческой деятельности. Помещалась она в старом здании Румянцевского музея, в залах Ал. Иванова, и включала более 300 моих гравюрных работ. К концу выставки Николай Ильич обратился ко мне с просьбой — уступить кабинету отсутствующие у него мои гравюры. В то время у кабинета не было больших средств для закупки, а Романову, в интересах полноты истории, хотелось представить меня в солидном количестве гравюр. Я предложил Николаю Ильичу ото-

брать нужные кабинету гравюры, и мною было передано 139 листов. Я был счастлив сознанием, что мои гравюры отныне будут находиться в собрании кабинета гравюр, и считал это за честь для себя. Подозревал ли я когда-нибудь, посещая Румянцевский музей подростком, что мои работы там будут находиться вместе с шедеврами величайших русских и европейских граверов!

Мы так уважали Николая Ильича, что охотно пополняли кабинет своими оттисками и всем, что требовалось в интересах истории русского граверного искусства.

Со всех выставок, где только экспонировалась графика, Романов приобретал для кабинета оттиски наших гравюр. У него не было любимцев. Николаю Ильичу были одинаково равны как средние, так и большие мастера гравюры. Главная задача Романова заключалась в том, чтобы как можно больше собрать фактического материала для истории современной гравюры.

Можно лишь пожалеть, что последние пятнадцать лет своей жизни Николай Ильич стоял в стороне от работы с графиками.

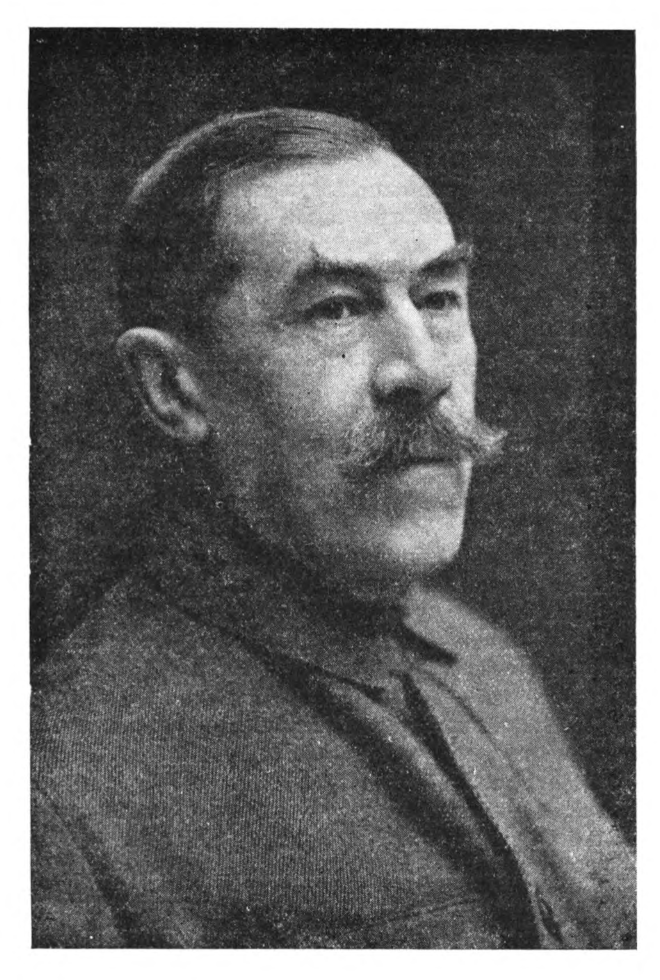
Труды и заботы Николая Ильича не пропали даром. Кабинет гравюр Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина стал одним из лучших и самых больших в мире музейных собраний гравюры. Он является гордостью культуры и науки СССР.

* * *

В. Я. АДАРЮКОВ

Мы, художники, очень беспечны по части хранения и учета своих работ. Многое из того, что нами делается, нередко совсем пропадает как материал для истории искусства. Да и не всегда мы сами в состоянии как следует, по-научному, записывать все, что мы создаем. Особенно это касается графиков и граверов. Разве можно было мне самому уследить за всем тем, что я делал? Столько было всяких гравюрных мелочей, срочных издательских заказов, что не всегда даже удавалось оттиснуть лишний авторский оттиск.

Владимир Яковлевич Адарюков знал характер нашего творчества, бескорыстно любил искусство и художников, следил за всем, что мы делаем, собирал биографические сведения, отзывы печати, коллекционировал наши работы. Он продолжал традиции



В. Я. Адарюков

Фото

и дело таких энтузиастов, как знаменитый Ровинский, составивший «Словарь русских граверов», Собко, отчасти Булгаков. Подобно летописцу, он спокойно, сосредоточенно, изо дня в день следил за деятельностью советских художников и знал о многих из нас часто больше, чем мы сами. Нам начинала изменять память, а Адарюков все фиксировал.

Владимир Яковлевич был очень скромным тружеником, человеком исключительно деликатным и тактичным. Библиографы вообще народ обязательный, и Адарюков в этом смысле выражал полностью свои профессиональные черты. Вы сказали ему какой-то пустяк, написали всего два слова о том, что вот эту вещь я сделал в таком-то году, и буквально через два-три дня к вам приходит благодарственное письмо Владимира Яковлевича. Карманы его были всегда наполнены разными записками, а рука только и ждала, чтобы, при встрече, вынуть записную книжку и карандаш и протокольно успеть занести хотя бы самые главные сведения о художнике.

Этот внешне всегда подтянутый человек обладал неистощимой энергией. Адарюков не пропускал собраний и заседаний обществ, связанных с графическим искусством, заведовал гравюрным кабинетом Музея изобразительных искусств, был почетным председателем Общества друзей книги, собирателем гравюр и редких изданий. Владимир Яковлевич пользовался всякой представившейся возможностью, чтобы рассказать в печати о художниках. Много его статей печаталось в критико-библиографическом журнале «Печать и революция». Он написал обстоятельную статью к альбому автолитографий В. И. Соколова «Старая Москва», об офортах М. А. Доброва и так солидно сделал мою монографию к пятидесятилетию моей жизни и тридцатипятилетию творчества, что и до сих пор она служит незаменимым источником по моим гравюрам.

После смерти Владимира Яковлевича осталась огромная картотека библиографии русского искусства — труд, который Адарюков вел в течение всей своей жизни. Картотека эта передана в Третьяковскую галлерею, и советские критики, искусствоведы и художники черпают из нее ценнейшие материалы по русской и советской живописи и графике. Мы, граверы, Адарюкова так и называли — советский Ровинский.

У Владимира Яковлевича была страсть собирать экслибрисы. В этом деле он был ярый фанатик. Впрочем, в двадцатые годы коллекционирование экслибрисов вообще приняло формы исключительные. Экслибрис, особенно гравюрный, был тогда в расцвете, и лучшие художники создавали прекрасные образцы книжных знаков. Кравченко, Пискарев, я, Фаворский, Маторин, Рерберг, Усачев и многие другие делали один экслибрис за другим,— как

признак уважения к обладателю той или иной библиотеки, или из дружеских соображений.

Адарюков не просто собирал экслибрисы,— он делал их описания. Он издал интересный и серьезный свой труд «Русский книжный знак», в котором положил основу для истории развития советского экслибриса. Владимир Яковлевич чрезвычайно был обрадован выходом книги М. С. Базыкина о моих книжных знаках. Издание это, превосходно отпечатанное Нижполиграфом под наблюдением Н. В. Ильина, явилось новинкой для собирателей экслибрисов.

Большую и важную роль сыграл Адарюков для кабинета гравюр Музея изобразительных искусств. При нем кабинет был подлинно научным и живым учреждением,— мы говорили, что он переживал «золотой век». Здесь делались доклады по истории графических искусств и по советской гравюре, собирались художники, была создана среда содружества мастеров графики на почве изучения графических техник, найдена тесная связь художников с критиками-искусствоведами. А самое основное — кабинет собирал и методически пополнял свои коллекции гравюр, литографий и офортов, приобретая наши оттиски и закладывая фундамент для музея советской гравюры. Мы, художники, при Адарюкове любили бывать в кабинете гравюр и с удовольствием рассматривали папки старых мастеров и наших современников. Такое взаимодействие давало самые положительные результаты.

Достоинство Адарюкова как заведующего кабинетом гравюр заключалось в том, что он был объективным собирателем гравюры. Он не делал предпочтения тому или иному художнику.

Скромный, честный и благородный Адарюков подобного несправедливого и необъективного отношения к художникам никогда бы себе не позволил.

* * *

КАЗАНСКИЕ ДРУЗЬЯ ГРАВЮРЫ

В наших художественных музеях, как правило, преобладающее внимание отводится живописи.

Мы, граверы, отнюдь не претендуем на подмену живописи графикой. Живопись — великий, самый мощный по средствам воздействия вид искусства. Мы только хотим, чтобы не умалялось

художественное значение и графических искусств и чтобы они также имели доступ к народу. Вот почему для нас дорога роль тех людей, которые подымают наше искусство, пропагандируют его в широких массах, прививают любовь к графике, учат находить в ней изящество форм, содержательность и жизненность ее сюжетов.

Если Москва и Ленинград обладают обширнейшими собраниями русской графики и гравюры в Третьяковской галлерее и Русском музее, то на периферии отделы графики в музеях обычно находятся в печальном состоянии. Правда, в таких городах, как Саратов, Молотов, Казань, Астрахань и некоторые другие, графическое искусство представлено сравнительно широко и любовно, зато в остальных центрах работы русских графиков и граверов являются лишь случайными и редкими музейными экспонатами.

Тем более достойна всяческого внимания и уважения деятельность друзей графики и гравюры, которые живут и работают в провинции. Они часто в очень трудных условиях делают внешне, может быть, и мало заметное, но большое дело для укрепления художественной культуры.

В 1922 году ко мне в теремок зашли двое скромно одетых людей и сообщили, что они приехали из Казани и хотят познакомиться со мною. Это были два Петра — Петр Евгеньевич Корнилов и Петр Максимилианович Дульский. Они рассказали, что в Казани они намерены открывать графические выставки и всячески пропагандировать графическую культуру среди населения Татарской республики. При их участии в Казани издается журнал «Казанский библиофил». Там уже напечатана статья о Вл. Соколове и предполагаются статьи о других мастерах графики, в том числе и о моем творчестве.

С этого момента и завязалась связь казанских друзей гравюры со мною, она продолжается и по сей день, хотя и в иных уже условиях их работы.

Казанцы полностью сдержали свое слово. Выставки графики и гравюры в Казани шли одна за другою и охватили собою видные имена советских художников. К выставкам Корнилов и Дульский издавали специальные брошюры с иллюстрациями, статьями, биографией и библиографическими справками. Брошюрки были небольшого размера, но очень изящные по внешности и единые по типу. Полиграфической стороной их ведал Дульский — художественный редактор с большим вкусом и техническими знаниями, выпустивший под своим наблюдением, при скромной полиграфической базе в Казани, ряд ценных изданий.

Москва в то время подобного типа книжек по искусству не имела. Мы впервые находили в казанских изданиях основные сведения о своей жизни и творчестве, и естественен был наш интерес к такому начинанию. Мы охотно посылали в Казань свои работы и делились лишними оттисками.

Казанские друзья гравюры вели свое дело фанатически. Они показали выставки московских мастеров самых различных направлений — В. Соколова, мою, Ильи Соколова, Пискарева, Фаворского, Гончарова и других. Ими были издано до двадцати книжечек монографического содержания.

Живя в Казани, Петр Евгеньевич Корнилов выпустил ряд небольших книг о Матэ, Шишкине и других художниках, монографию о П. А. Шиллинговском, а также многие годы работал над исследованием «Арзамасская школа живописи». «Арзамасская школа живописи» представляет ценный материал по истории русского искусства в провинции.

С 1932 года Петр Евгеньевич работает в Ленинграде, в Русском музее, где заведует отделом графики. И здесь также ярко проявляются черты его натуры — исключительная любовь к графике и художникам-графикам, энтузиазм в труде. В настоящее время Корнилов работает над темой «Русская реалистическая гравюра XIX—XX вв.».

Как работник-организатор отдела графики, Петр Евгеньевич устраивает в Русском музее выставки не только ленинградских художников, но и нас, москвичей. Из последних больших графических выставок им были проведены выставки Анны Петровны Остроумовой-Лебедевой и моя — к семидесятипятилетию моей жизни.

Но самое интересное сейчас в работе Корнилова — это организация в Русском музее отдела технологии гравюры на дереве и линолеуме. Подобного отдела еще не имеет ни один музей страны. По заданию Петра Евгеньевича, моя правая рука гравера уже отформована и отлита из гипса. Сделала это моя любимица, скульптор Ольга Петровна Таежная.

В свои приезды в Москву Петр Евгеньевич всегда навещает меня, мы находимся с ним в самых дружеских отношениях. Во время наших бесед мы вспоминаем отдельные факты и события из жизни советских граверов.

Я должен отметить и самоотверженную деятельность Петра Евгеньевича Корнилова в Ленинграде во время блокады. Оставаясь в городе, он помогал охранять имущество Русского музея, хлопотал о пайках художникам, спасал их работы, чем только мог облегчал их положение. Как много Корнилов сделал для покойного Павла Александровича Шиллинговского и как неоцени-

мы его заслуги перед Анной Петровной Остроумовой-Лебедевой! Для последней Петр Евгеньевич не только биограф, но и самый близкий человек, советник в делах ее жизни.

Казанские друзья гравюры территориально сейчас разделены между собою. Дульский живет попрежнему в Казани. До меня доходят отдельные издания, выпущенные под его художественным руководством,— каталоги, музейные сборники. Просматривая книги двух Петров, я проникаюсь сознанием того, как важно людям, связанным с искусством, беззаветно любить свою работу и вносить в нее инициативу и увлечение.

* * *

В. М. ВАСНЕЦОВ, А. М. ВАСНЕЦОВ, М. В. НЕСТЕРОВ

В истории русского искусства последней четверти прошлого века можно найти несколько любопытных примеров пробуждения интереса известных художников-живописцев к искусству гравюры. Об этих фактах у нас, к сожалению, совсем не знают. Между тем они представляют несомненный интерес и проливают свет на активную роль гравюры в конце столетия.

Мне пришлось награвировать несколько работ В. М. Васнецова для журнальных воспроизведений. Я гравировал его «Ивана царевича на сером волке», «Балаганы в Париже», «Первобытные люди» (фреска Московского Исторического музея). Васнецов прекрасно разбирался в ксилографии. В молодые годы он рисовал на дереве для петербургских граверов, и его награвированные рисунки часто печатались в столичных журналах. Это был тогда основной заработок Васнецова, на который он и существовал. Художники знали об участии Виктора Михайловича в подготовке гравюрных досок. Крамской одно время был сильно обеспокоен подобным обстоятельством и писал, что боится, как бы «деревяжки» не погубили васнецовский талант живописца.

Биограф Васнецова Н. С. Моргунов говорит, что Виктор Михайлович будто бы часть досок гравировал сам. Я не хочу утверждать подобное. Важен сам факт работы художника-живописца непосредственно на доске. Это было типично для эпохи. В Париже в тесном контакте с граверами работали Дорэ, Гаварни, Гранвилль, Домье, в Германии — Менцель. У нас в России в

лице Васнецова и других передвижников наблюдалось такое же явление.

В Петербурге мне не пришлось быть знакомым с Виктором Михайловичем. Однако я послал ему оттиск своей гравюры «Запорожец» с этюда Репина. Мне хотелось иметь о моей работе авторитетный отзыв Васнецова. Виктор Михайлович ответил мне теплым письмом, в котором удивлялся передаче техники репинского мазка в гравюре. В конце письма он добавлял, что гравюру он любит еще с молодости, много рисовал на дереве для тогдашних издателей и этим кормился, когда учился в Академии художеств. Виктор Михайлович желал мне успехов в гравюре, тем более что, как он говорил, «вы молоды и будущее за вами».

Когда в 1922 году в Москве печаталась моя монография, мне крайне понадобился для издания оттиск «Запорожца», а доски у меня не было. Дело в том, что эту гравюру я в свое время предложил без заказа Марксу в «Ниву», и с ней произошел инцидент: Маркс заявил, что доску он обрежет, так как по размеру она несколько велика для страницы журнала. Я запротестовал, и мы поцапались. Взбешенный издатель бросил доску моего «Запорожца» в камин, и она погибла.

Вспомнив об имеющемся у Васнецова моем оттиске «Запорожца», я решил попросить его, для того чтобы с него сделали цинковое клише.

Васнецов жил в Третьем Троицком переулке, недалеко от нынешней Колхозной площади. У него был свой дом, выстроенный по собственному рисунку архитектором В. Н. Башкировым. Комната, где художник меня принял, напоминала старый терем; Васнецов показался мне старым отшельником, с длинной русой бородой. Это был не то схимник, не то пушкинский Нестор-летописец. Я смотрел на него с благоговением.

Виктор Михайлович охотно и любезно передал мне оттиск «Запорожца»,— он у него был в полной сохранности. В благодарность я подарил Васнецову — гравюру-факсимиле с рисунка Веласкеза.

Клише с «Запорожца» цинкография исполнила блестяще,— репродукция точно передавала мой гравюрный оригинал.

С братом Васнецова, Аполлинарием Михайловичем, я познакомился по приезде своем в Москву. Так же как и Виктор Михайлович, он в свое время, когда учился, работал для гравюры. Аполлинарий Михайлович был не только прекрасным художником, но и археологом-ученым. Для своих исторических композиций он изучал древнюю Москву по первоисточникам и планам. Как мастер архитектурного исторического пейзажа младший Вас-

нецов являлся непревзойденным национальным художником, еще недостаточно у нас оцененным. В этом смысле он может разделить славу со своим братом. Вся Россия знала и любила картины и графические композиции Аполлинария Васнецова. Он воссоздавал старую Москву словно по мановению жезла, и она вставала у него как живая из глубины седых веков. Аполлинарий Михайлович — настоящий подвижник искусства и один из культурнейших русских мастеров.

Мы вместе с Аполлинарием Михайловичем участвовали своими работами при организации Московского коммунального музея в помещении бывшей Сухаревой башни.

А. М. Васнецов был председателем общества «Старая Москва». Мне пришлось награвировать два его портрета. Один из них был преподнесен художнику в день сотого заседания общества. Я изобразил Васнецова сидящим с книгой у окна и смотрящим на московский Кремль. Второй портрет я сделал к юбилейной васнецовской выставке, которая была открыта в Румянцевском музее.

С искусством гравюры был связан и Михаил Васильевич Нестеров. В молодости он рисовал иллюстрации издателю Ступину, нежно любившему художника. Ступин буквально заваливал Нестерова работой. Михаил Васильевич сделал для него прекрасные рисунки карандашом и кистью к Лермонтову, полные большой поэтической силы и красоты. Резал их блестящий московский гравер Янов, в совершенстве изучивший и передававший технику нестеровского рисунка. Умер он незадолго до революции. Михаил Васильевич был чрезвычайно опечален, когда узнал о трагической смерти этого гравера.

Нестеров мне признавался, что занимался он гравюрой между прочим. Заработок этот, по его словам, шел главным образом на «удовольствия молодости», встречи с приятелями. Самые же гравюры Янова Михаил Васильевич считал шедеврами творчества: искусство резца его радовало красотой линии.

Несомненно, что, подобно Васнецовым и Нестерову, и некоторые старые художники-живописцы интересовались гравюрой на дереве. При отсутствии фотомеханических средств репродукции рисунки этих художников, сделанные на доске, безвозвратно исчезали как оригиналы,— они звучали уже как интерпретация гравера.

ТЕРЕМОК

В этом маленьком деревянном домике на Большой Якиманке, во дворе, я живу уже 39 лет. Домик этот очень подходил бы к улице тихого уездного городка. Здесь, в Москве, он кажется анахронизмом. По Якиманке несутся троллейбусы, мчатся тучами автомобили, все кругом асфальтировано, отдельные здания достигают почти десяти этажей, и мой старенький домик наполеоновских времен дрожит от столичной сутолоки и грохота.

Я поселился здесь тогда, когда улицы Замоскворечья зарастали летом травой, а дворы были полны садов.

Но если за окнами флигелька стало шумно и совсем не узнать пейзажа моего дворика, то внутри дома все осталось по-прежнему. Уже почти сорок лет моя квартира сохраняет тот вид теремка, который мы с покойной женой Марией Андреевной ей придали.

Мы оба любили русское народное искусство, его орнамент, деревянную резьбу. В те годы многие художники увлекались народным творчеством и искали нового выражения национального стиля. В имении кн. Тенишевой в Талашкине, где работали Малютин, Врубель и другие, у Саввы Ивановича Мамонтова в Абрамцеве благодаря искусству Поленовой и Васнецова, в Сергиевом Посаде через прекрасные эскизы моего друга Владимира Соколова начали появляться небывалые образцы мебели и домашней утвари, где мотивы народного творчества получали яркое стилистическое выражение, пройдя через фантазию и мастерство художников нового века.

По рисунку Малютина, руками сергиевских мастеров мне были сделаны массивные буфет, стол, кресла, стулья, скамьи, шкапчики, поставцы, полочки, карнизы и многое другое. Владимир Иванович Соколов приложил свою руку к украшению ширм,— это были раскрашенные пейзажи по дереву с выжиганием иглой. Появились расписные ковши, ендовы, солонки. Скатерти подбирались из простой, но добротной ручной крестьянской набойки, на полках заиграли русские фарфоровые чайники разных размеров и расцветок, кружки, жанровые фигурки и даже игрушки. Стены мы украсили работами моих друзей. Мария Андреевна отдала себя теремку безраздельно, соблюдала в нем идеальный порядок и чистоту.

Так началась жизнь моего теремка. Сколько в нем перебывало народу! Без людей я не мыслил своего домашнего быта, мне и сейчас бывает скучно, когда я остаюсь один. Художники, архитекторы, писатели, музыканты, артисты, издатели, журнали-

сты, научные деятели, военные специалисты; люди разных профессий и возрастов, мои друзья, товарищи по работе, самые простые и скромные люди — все побывали в теремке и оставили в нем частичку своей души. Жаль, что мы не вели записей присутствующих,— могла получиться любопытная летопись. Ко мне шли и по делам, и на званые вечера и товарищеские встречи, больше приходили просто так — на огонек теремка, посидеть и отдохнуть душой.

Но особенно оживился мой теремок в первые годы революции, когда я ушел из Вхутемаса и перенес деятельность в свою мастерскую. Здесь у меня стали собираться лучшие граверы того времени, и в беседах и спорах об искусстве намечались задачи реалистической советской станковой гравюры. Тут же происходили и практические мои занятия с молодыми художниками, тогда еще совсем неизвестными, но скоро выдвинувшимися в первые ряды мастеров гравюры. В теремке на Большой Якиманке создавалась атмосфера граверного искусства, которая перекидывалась на профессиональную деятельность художников, укрепляла ряды граверов и помогала им создавать свою среду.

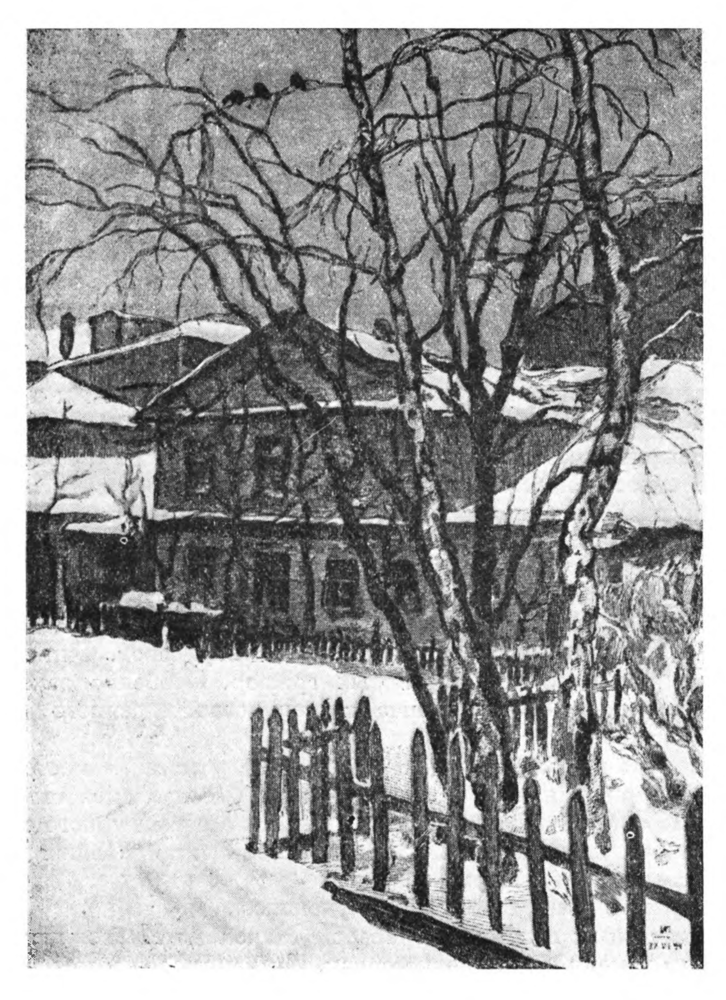
Вот об этих-то, тогда еще совсем незаметных граверах, которые прошли через мастерскую моего теремка, мне и хочется рассказать.

А начну я прежде всего с любимого ученика Миши Маторина. Теперь он уже давно Михаил Владимирович, уважаемый художник и педагог, но для меня он и сейчас Миша — так сроднилась наша жизнь и труд, и я отношусь к нему, как к родному сыну.

Маторин учился у меня еще в сытинской школе. Был он не по летам серьезен и дисциплинирован, гравюру полюбил страстно и поставил целью в совершенстве овладеть ее техникой. Я приблизил Мишу к себе, и, вращаясь среди крупных художников, много работая над собою, он развивался для дела искусства, которому отдал свою жизнь.

Я посвящал Мишу во все тайны техники гравирования и вводил его в нашу профессиональную кухню творчества. В отдельных моих работах он был моим помощником, и я доверял ему исполнение ответственных гравюр. Маторин перегравировал часть моих листов для альбома «Провинция», пользуясь моими авторскими оттисками первого большого издания.

По окончании сытинской школы Маторин работал моим помощником в государственных мастерских печатного дела. Он был чутким и прекрасным педагогом. Миша отдал педагогической работе пятнадцать лет, преподавал в школах ФЗУ полиграфических предприятий, в комбинате «Правда», а позднее в Московском художественном институте, будучи помощником Кравченко.



Мой дворик

Цветная гравюра на линолеуме И. Н. Павлова

Михаил Владимирович воспитал многие десятки полиграфистов и художников, привив им любовь к своей профессии и дав серьезные основы графических искусств.

Ставя серьезные задачи как идейного, так и формально-технического порядка, Маторин в совершенстве изучил историю гравюры и ее технику. Резцом он владеет безупречно, как немногие. Но этого мало. Михаил Владимирович вырос в первоклассного художника гравюры, найдя свой стиль, свои сюжеты и приемы. Его станковые гравюры «Новая Москва», «Вечер на Волге», «На Волге у Ярославля», «Волга у Богородских гор», «Сталелитейный завод им. Сталина», серия, посвященная Москве (особенно «Василий Блаженный»), украшают искусство советского эстампа. Он много сделал для его развития и укрепления. Вместе с тем Маторин показал себя и прекрасным мастером книжного оформления. Такие оформленные им книги, как «Письма Рубенса», «Эразм Роттердамский», «Утопия» Мора, отличаются высоким вкусом, единством и строгостью замысла, образным решением и превосходной техникой.

В творчестве Михаила Владимировича в первое время был период сухости и отвлеченного представления о реальной жизни. Он много «домышлял», идя от готовых схем модных тогда течений в живописи и графике. Ясно, что ему нехватало знания жизни, изучения натуры.

В годы Отечественной войны Маторин был на фронте, а потом в студии Грекова. По поручению студии он побывал за границей и привез оттуда много акварелей и зарисовок. Они послужили ему материалом для новых гравюр. Особенно заинтересовал Михаила Владимировича пейзаж освобожденного советскими войсками Выборга.

Гравюры к «Выборгу» Маторин резал у меня, в мастерской теремка, вернувшись с фронта. В них он блеснул смелостью линий, красотой тона, пониманием сущности архитектурного пейзажа. Эти работы моего ученика я считаю одним из больших достижений советской гравюры.

Я горжусь моим талантливым учеником.

С известным советским гравером Николаем Ивановичем Пискаревым у меня тоже давние связи. Он занимался у меня еще в Строгановском училище, а в 1915 году жил в теремке. Пискарев начал как мастер станковой гравюры, и его дипломные работы были посвящены архитектурному пейзажу Петербурга и Москвы. Но скоро он увлекся книжным искусством, композицией книги, ее орнаментацией, переплетом, малыми формами, техникой полиграфического производства, культурой набора и шрифта. Николай Иванович серьезно и глубоко изучил все эти вопросы, историю искусств, много экспериментировал. Он сделался одним из

лучших знатоков и художников книжного оформления. Безукоризненный вкус, цельность композиционного замысла, великолепное знание стилей, владение техникой помогали ему решать сложнейшие формы книжного искусства, такие, как, например, набор каталога инкунабул для Ленинской библиотеки.

Я пригласил Пискарева преподавать во Вхутемасе, и он там со свойственной ему энергией и горячностью сумел великолепно поставить преподавание книжного искусства. К сожалению, Фаворский, увидя в нем опасного конкурента, мешал ему развить работу до конца.

Пискарев перешел на издательские заказы и сделал ряд прекрасных книжных оформлений, смелых своим новаторством. Его гравюры к «Исповеди» Руссо, «Анне Карениной» Л. Толстого, к Пушкину, Диккенсу и другим — оригинальные, стильные произведения.

Большое внимание Николай Иванович уделяет проблеме новых советских шрифтов и новым политипажам, акциденции. Здесь он проводит массу экспериментов; его мастерская в Звенигороде — целая производственная лаборатория, где книжному искусству сопутствуют и химия, и физика, и техника. И это правильно. Книга как сложный художественный и производственный организм нуждается в точных законах своего построения. Пискарев — единственный у нас знаток и мастер художественной полиграфии. Можно только пожалеть, что знания Николая Ивановича недостаточно используются в наших издательско-полиграфических организациях. Это упорный, принципиальный работник искусства, и несомненно он доведет свои опыты до конца и даст еще много нового в искусстве художественно-полиграфического оформления. Сейчас он увлечен также задачей подготовки кадров молодых печатников гравюры: Николай Иванович воспитал у себя в Звенигороде несколько талантливых молодых мастеров печати, бережно передающих особенности оригиналов художников.

Дальше мне вспоминается Анатолий Андреевич Суворов. Он пришел ко мне в мастерскую с желанием достигнуть совершенства техники гравирования на дереве. Суворов прекрасно окончил Строгановское училище, хорошо рисовал и был мастер на все руки. Он отлично делал миниатюры на папье-маше, в стиле Палеха. До меня Анатолий Андреевич награвировал первую гравюру «Птица» и показал ее Н. И. Пискареву, который тогда заведовал художественной частью Большой советской энциклопедии. Николай Иванович разжег в нем страсть к ксилографии, доказав полное преимущество гравюры перед цинкографской репродукцией.

Учтя мои советы, изучив инструменты и технику, Суворов

скоро перешел от мелких гравюрок перерисовочного типа к подлинно творческой гравюре и стал видным советским иллюстратором и оформителем книги. Он быстро двигался вперед.

Перейдя целиком на гравюру, Анатолий Андреевич создал ряд прекрасных книг для издательств «Молодая гвардия» и «Academia». Острый глаз, твердая рука, большая техническая и художественная культура помогли ему исполнить такие выдающиеся гравюры, как к «Илиаде» Гомера, суперобложку к «Песням Беранже» и другие. А сколько Суворов сделал чудесных пригласительных билетов, памяток, экслибрисов и других малых форм! Работал он и в технике офорта, сделав портрет В. И. Качалова, в литографии, а также в монотипии. Суворовские монотипные иллюстрации к «Детству Никиты» Ал. Толстого для издательства «Academia» — отличный образец книжной цветной иллюстрации. Здесь Анатолий Андреевич показал свое знание провинции.

Суворов ушел в полном расцвете сил, и до глубины души жаль этого первоклассного и культурного гравера.

Однажды в теремок зашел человек, скромно одетый в солдатскую шинель. Меня не было дома, и он сел на крыльце, дожидаясь моего прихода. Когда я подходил к дому, человек встал и спросил меня, не я ли гравер Иван Павлов. Я подтвердил.

— Я к вам пришел за советом,— сказал он.— Я приступил к изучению гравюры на дереве и нуждаюсь в помощи.

Это был Алексей Иванович Усачев. Я заинтересовался прибывшим художником. Усачев показался мне очень самобытным, пытливым и необычайно трудолюбивым, хотя он, так же как и Пискарев, тяжелодум. Впоследствии Алексей Иванович стал одним из самых серьезных моих учеников. Таких фанатиков гравюры, как Усачев, у нас немного.

Первой гравюрой Алексея Ивановича, которую он мне принес, был книжный знак его брата-ученого, награвированный на буковой доске толщиной в полтора раза больше роста литеры. Пришлось с ним повозиться и ввести его в производственные тайны граверного искусства. С тех пор минуло уже тридцать лет, и мы с Алексеем Ивановичем стали близкими друзьями.

Во Вхутемасе он был усердным учеником и после моего ухода занимался у Фаворского. Тот хотел сделать его своей правой рукой и поработить его талант, но вскоре они разошлись в теоретических взглядах на гравюру. По окончании художественной школы Усачев был профессором Киевского художественного института и проработал там семь лет, увлекшись преподаванием и воспитав ряд способных граверов. Мы следили за творчеством Алексея Ивановича по присылаемым в кабинет гравюр оттискам. В его первых гравюрах сказывалось несомненное влия-

ние Фаворского. Оттиски Усачева были всегда безукоризненно напечатаны, занумерованы, и на каждом был обозначен срок исполнения. Педантичность и аккуратность Алексея Ивановича здесь сказывались в полной мере.

Позднее Усачев бросил торцовую гравюру и стал заниматься обрезной: в ней он достиг поразительных результатов. Как мастер обрезной гравюры Алексей Иванович не имеет себе равных. Его суперобложка к «Сербскому эпосу» является шедевром граверного искусства.

Вернувшись из Киева, Усачев опять стал заниматься у меня тоновой гравюрой и теперь уже оказался верным ее защитником. Увлекся он также книжной графикой, шрифтом и украшениями наших изданий, и серьезно, с упорством изучил это искусство. За последние полтора десятка лет он сделал большое количество обложек, титульных листов, инициалов, заставок, концовок, форзацев, разработал свои шрифты. Все эти работы Алексея Ивановича отмечены художественной взыскательностью, индивидуальностью мастерства, хорошим вкусом.

Алексей Иванович — частый посетитель моего теремка. У меня Усачев отдыхает душой. В руках у него появляется гитара, он запевает потихоньку народные песни и впадает в умиротворенное настроение. Начинаются наши нескончаемые беседы об искусстве гравюры. Внешне, при людях, замкнутый, сейчас Алексей Иванович оживлен и даже шутит:

— Скажи же, Ваня, почему это у вас, старых граверов, все воздушно, а у меня все плотно и нерельефно?

И в самом деле, у этого душевнейшего человека линия в гравюре холодновата и жестка.

Я ответил моему другу, что мы, вышколенные техникой, вникаем в самую суть вырезаемого штриха. Каждым резцом, получая тон от темного до светлого, воздушного, можно добиться перспективы и рельефа на гладкой поверхности доски. Нужно уметь выгравировать расстояние ближе и шире полосками резьбы. Что же делаете вы, современные граверы? Нарисовав на доске все реально, вы закрываете это серым тоном краски и начинаете работать, как графики, пером. От этого приема у вас и не получается воздушной перспективы. Просветы резьбы становятся цветом дерева. Смотришь на ваш оттиск — свет есть, а тона, воздушной перспективы нет.

В 1930 году секретариат АХРР направил ко мне молодого художника Виктора Сергеевича Бибикова, ученика Ильи Машкова. Бибиков очень увлекался гравюрой и попросил меня помочь ему усовершенствовать технику резьбы. Я попросил его показать, чем же он режет свои доски, и он вытащил мне целый набор инструментов. Увидев их, я предложил Бибикову вбить

их в стену и вешать на них вещи. Это были инструменты резчиков по мебели. Мне пришлось показать неопытному художнику настоящие принадлежности для гравирования и дать несколько уроков. Бибиков был упорный человек и скоро добился хороших результатов в овладении искусством гравюры.

Вначале он находился, как и многие из молодежи, под влиянием Фаворского и Кравченко, но затем понял тлетворное влияние первого и пошел по пути реалистической станковой гравюры. Много его эстампов посвящено Арктике и нашему Северному морскому флоту. Бибиков часто ездил во флот и собрал громадный материал для гравюр. Его последняя серия, где он показал себя уверенным мастером, посвящена адмиралу Ушакову.

Недавно ко мне стал близок очень интересный тип из фанатиков гравюры — Николай Васильевич Синицын. С ним я впервые познакомился в Ленинграде у А. П. Остроумовой-Лебедевой. Он является ее учеником, собирателем гравюр и свято бережет ее материалы. Безмерно любя гравюру и изучив ее историю, Синицын собрал огромную коллекцию гравюр и рисунков. К нему попала коллекция досок и рисунков покойного издателя Ступина, и он обладает досками Паннемакера, Панова и всех граверов того времени. Есть у него рисунки Врубеля, Виноградова, Серова и многих других художников. Коллекция Синицына — ценнейший кладезь для историка граверного искусства. Он хранит эти материалы не хуже любого музея и любовно и фанатически собирает все относящееся к искусству гравюры. Такие люди очень полезны нам, и я с удовольствием ввожу его в круг интересов нашей истории.

Староносов, Бибиков, Федор Смирнов, мой сосед гравер Илья Соколов, граверы из Украины, Грузии, из разных областей, из армии — не перечтешь всех, кто приходил в мой теремок, получал мои советы или учился у меня. Моя мастерская в этом смысле напоминала вольную граверную академию.

Спутник моей жизни, теперешняя моя жена Екатерина Федоровна, берегущая традиции теремка и так же охраняющая его цельность, всегда, как могла, по достоинству принимала моих гостей и учеников-художников.

За все долголетнее существование теремка только один раз его хозяева были сами у себя гостями. Это случилось в 1945 году. Дирекция Центрального дома работников искусств захотела у нас справить что-то вроде масленицы. В теремок приехало 22 человека, и среди них писатель Леонид Леонов, старейший художник Василий Николаевич Бакшеев, режиссер

Александров, академик-архитектор Щусев, артистки Максакова, Орлова. Нам с женой не позволили даже хоть чем-нибудь распорядиться.

Скоро теремку будет 40 лет. Добро пожаловать, мои друзья и ученики!

* * *

А. Е. ЯКИМЧЕНКО, В. Н. МАСЮТИН, В. Д. ФАЛИЛЕЕВ

С начала Октябрьской революции мой домик на Якиманке все заметнее становился местом, где жили и куда приходили граверы и где о гравюре шли нескончаемые горячие разговоры.

Через своего домовладельца Василия Алексеевича я поселил здесь прежде всего Александра Егоровича Якимченко. Он кончил Строгановское училище и несколько лет жил в Париже. Между прочим, Якимченко мне рассказывал, что в Париже он встречался с Д. П. Штеренбергом. Если у нас Штеренберг в то время «гремел», то в французской столице он занимался обычной литографией, делал визитные карточки и всякую мелочь, которой и пробавлялся.

На Александра Егоровича многие возлагали большие надежды. Но Якимченко так и не показал всех своих возможностей в искусстве. Он исполнял незначительные иллюстрации, разные графические поделки, пописывал этюды. Мастер он был, однако, грамотный, Строгановская школа воспитала в нем серьезные профессиональные задатки, и я пригласил Александра Егоровича преподавателем графики в реорганизованную сытинскую школу.

У меня, в домике на Якиманке, Якимченко начал учиться и гравюре. Его гравюры помещались в журнале «Творчество». Он сделал также альбом гравюр «Город», трактуя свои сюжеты в модном, экспрессионистском плане. От них явно отзывало левым душком.

Александр Егорович жил в нашем доме до самой смерти, до 1927 года. Умер он сравнительно молодым. Очень хорошо передал его облик в гравюрном портрете А. А. Суворов. Якимченко был полный, уравновешенный, флегматичный человек, вечно с трубкой. Никогда я не видал его смеющимся. Держался он замкнуто.

В эти же годы я устроил в квартире домовладельца и другого художника — Вадима Дмитриевича Фалилеева. Этот художник и человек, так трагически закончивший свой путь в искусстве, достоин самой доброй памяти.

Когда я впервые познакомился с Фалилеевым, он жил в квартире своих знакомых, где-то на Патриарших прудах. Травить офорты ему там приходилось на лестнице. Переехав к нам на Якиманку, Вадим Дмитриевич вздохнул: тут он имел в своем распоряжении огромный зал и две большие комнаты.

Фалилеев перед тем недавно приехал из Петербурга, где получил образование в Академии, в гравюрной мастерской Матэ, и где впервые начал художественную деятельность. В Москве он многих не знал, держался особняком и во мне увидел верного товарища по профессии. Мы взаимно полюбили друг друга.

Сближение наше на почве творческих интересов росло и углублялось. Вадим Дмитриевич неоднократно рассказывал мне о своем отношении к природе. «Природу, которую я, Иван Николаевич, рисую,— говорил Фалилеев,— никогда не следует натурализировать. В природе важно найти, почувствовать, оценить поэзию. Из общих впечатлений нужно выкидывать все лишнее, надо обобщать, типизировать виденное».

Фалилеев показывал мне свои достижения в области гравюры на линолеуме. Меня поражали его произведения. Это был, как правильно кто-то заметил, Куинджи русской гравюры, великолепный мастер контрастных цветов, смело извлекавший из материала острые, динамические линии и яркие, волнующие краски. Но что на меня подействовало сильнее всего — это его гравюра с картины Рафаэля, сделанная в девять досок. Я думаю, что она нисколько не уступает лучшим мастерам гравюры XVI века.

В доме на Якиманке Фалилеев начал делать, по моему примеру, и альбомы гравюр — первый из своих впечатлений по Италии, и второй — «Дождь», в технике сухой иглы. Оба эти издания имели большой и заслуженный успех в художественных кругах.

Все свое свободное время Вадим Дмитриевич отдавал молодежи, которая тянулась к нему, как к источнику знаний и мастерства. Он преподавал гравюру в Пролеткульте, заведовал литографскими классами во Вхутемасе, принимал учеников у себя на дому. О том, как он относился к молодым, начинающим талантам, рассказывает мой ученик М. В. Маторин, посещавший также уроки графики у Фалилеева в Пролеткульте.

«Я поражался энтузиазму этого человека как педагога. Он горел, горел огнем. Мы перед ним благоговели. Он безжалостно убивал на нас свое драгоценное время, не считаясь с часами, и

мы не замечали, как оно летит. Дивный мастер, он старался и в нас вдохнуть этот всепожирающий огонь творчества. Когда дело касалось искусства, время для него не существовало. Гравюру, если он задумал и начал ее резать, он резал день, и ночь, и второй день, пока не кончал. Он был таким же страстным и педагогом».

В это же время в теремке появился скромный молодой человек Илья Алексеевич Соколов, будущий известный советский гравер. Судьбой этого художника Вадим Дмитриевич чрезвычайно заинтересовался. Он полюбил Соколова и разжигал его талант со всей силой своих педагогических способностей. Влияние Фалилеева на молодого гравера было самым благотворным: Илья Алексеевич быстро вырос в прекрасного мастера граверного искусства. Можно лишь пожалеть, что, лишившись Фалилеева, этот даровитый художник постепенно терял то лучшее, что заложил в нем его пламенный учитель: лаконизм графических форм, остроту цвета.

Во Вхутемасе Фалилеев взял на себя отделение литографии. Под руководством Прохора Герасимова, лучшего сытинского переводчика, он изучил в совершенстве технику литографского искусства и достиг блестящих результатов. До самого отъезда Вадим Дмитриевич занимал кафедру литографии. В помощники ему, по решению совета института, был дан Н. Н. Куприянов.

Тогда же наша компания увеличилась художником Василием Николаевичем Масютиным. На нас троих — мне, Фалилееве и Масютине — держались графические мастерские Вхутемаса. Масютин вел офорт.

Василий Николаевич вначале держался высокомерно; он вообще отличался некоторым высокомерием и представлял собою модный для эпохи тип «крайнего индивидуалиста». Вскоре, однако, он изменил свое отношение к товарищам по работе.

Однажды, возвращаясь как-то из Вхутемаса домой, Василий Николаевич пригласил меня к себе. Он жил у Никитских ворот, в доме, где была типография Гатцука. Масютин занимал большую площадь, но в его квартире было — увы! — всего лишь два градуса... мороза. При таком положении заниматься офортом было, естественно, трудновато. А в то время он работал над серией «Семь смертных грехов».

Вот при таких-то обстоятельствах я и сказал тогда Василию Николаевичу, что есть способ себя разогревать в работе,— и предложил ему заняться гравированием на дереве. Надо сказать, что до этого Масютин гравюру презирал, как низкий род искусства.

Я дал Василию Николаевичу кружок пальмового дерева и штихели самого крупного размера. Он нарезал первую гравюру

из своего цикла «Вино, женщины и карты» и через несколько дней, встретившись со мной во Вхутемасе, крепко жал мне руку и говорил:

— Теперь, Иван Николаевич, я уже не мерзну. Достаньте мне, пожалуйста, еще досок.

Я достал Масютину еще двадцать пять пальмовых досок, на которых он и закончил свою серию. Гравюры были напечатаны на учебных станках Вхутемаса, сброшированы и выпущены в количестве 25 экземпляров на правах авторской рукописи. В некоторых из этих гравюр Масютина его острое, но болезненное и мистическое искусство сверкнуло как жуткий символ тупика буржуазного общества.

* * *

А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

Русское искусство конца прошлого и начала нынешнего века насчитывает целый ряд женских фамилий, которыми по праву может гордиться: Мария Башкирцева, Поленова, Якунчикова, Елизавета Бем, Делла Вос-Кардовская, Кругликова... Среди этих имен Анна Петровна Остроумова-Лебедева бесспорно занимает одно из виднейших мест.

Новатор в области графических искусств, основательница русской цветной гравюры, Анна Петровна прошла сложный и необычайный путь развития, отмеченный упорной борьбой за творческое самоопределение и неустанным, мучительным в начале трудом.

«Искусство, мысли об искусстве меня поглощали полностью. День, в который я не работала, я считала пропащим днем, напрасно прожитым и бесследно прошедшим. После такого дня я казнила себя мысленно, меня терзала совесть, я не находила себе оправданий» (Остроумова-Лебедева).

Воспитываясь в культурной, хотя и патриархальной семье, стоявшей далеко от изобразительного искусства, Остроумовой-Лебедевой пришлось преодолевать не только рутину отсталых академических приемов, но и некоторую косность окружающей среды, недооценивавшей женского равноправия в искусстве. Все это она сумела превозмочь благодаря своей настойчивости, терпению и сознанию высокого назначения искусства.

За год до моего поступления в училище Штиглица Анна Петровна находилась там, учась гравюре у Матэ, но вскоре

вышла, сославшись на болезнь глаз. Гравюра репродукционного порядка, с передачей чужого произведения, оттолкнула ее, хотя на первой же пробе инструментов и доски Матэ удивлялся твердости и верности ее руки.

Мне понятно, почему Анна Петровна вышла тогда из школы Штиглица. В характере ее дарования несомненно были заложены основы живописца, и изучение гравюры не волновало ее души. Ее манили краски, тянуло к живописи.

Выйдя из школы Штиглица, Остроумова-Лебедева поступила в Академию художеств и занималась живописью по классу Репина. Но странно: живопись широкого жирного мазка, фактурность письма ее не привлекали. Несомненно, что в живописи Анну Петровну прежде всего привлекал тон,— и она стремилась всегда находить благородство тональности, тонкую и изысканную гармонию красок. Перед ней встала задача — вести гравюру по новому пути, отталкиваясь от цвета и живописного приема. На этом пути Анна Петровна добилась исключительных результатов и своим творчеством начала новую страницу в истории русского граверного искусства.

Остроумова-Лебедева приходит к новому пониманию цветной гравюры. Анне Петровне вспомнились уговоры Матэ вернуться к гравюре, вспомнился и день, когда перед отъездом за границу Матэ повез ее в училище Штиглица и показал гравюры Уго-де-Карпи и Занетти. Она в первый раз видела цветную гравюру и была в совершенном восхищении.

«Матэ стоял и смотрел на меня.

— Хотите ли так работать?

— О, да! Так работать я хочу!

— Вы сможете так работать, только захотите.

И он взял тут же с меня клятву. Я, держа в руках эту гравюру, поклялась, что буду работать и резать гравюру. И я сдержала слово. Но и Матэ пошел мне навстречу, позволив мне резать, как я хочу и что хочу».

Матэ с особым желанием взял ее в свой класс, когда она вернулась из-за границы, обещав подготовить к конкурсу менее чем в годичный срок.

Когда следишь за взаимоотношениями Матэ и его ученицы, поражаешься педагогической мудрости и такту Василия Васильевича. Остроумова не в его руках, но он помнит ее начало, он первый почувствовал в ней талант большого гравера,— и он следит за ее работами, напоминает о гравюре. Из года в год, при каждой встрече, она слышит от него одну и ту же фразу:

— Не забывайте, вернитесь к гравюре!

В минуты сомнения и творческой депрессии, когда живопись доставляла столько мучительных переживаний, Матэ действо-

вал уже более решительно. Он разжигал в ней страсть к гравюрным формам показом уникальных листов, словами горячего убеждения тревожил неустоявшиеся устремления художницы.

И когда жертва сдалась, для новообращенной Василием Васильевичем были созданы самые благоприятнейшие условия. Матэ не мешал Остроумовой итти по своему оригинальному пути,— он только хотел обогатить ее знаниями и хоть немного, в самом деликатном виде, помочь ей в овладении техникой гравирования.

Так рождалась Остроумова-Лебедева как гравер.

Чрезвычайно характерно, что конкурс ее доставил Матэ немало огорчений. Анной Петровной были представлены следующие гравюры: «Персей и Андромеда», «Зимка», «Дорожка», «Долинка», два листа «Натурщиц», «Сидящая фигура», экслибрис, «Финляндия с голубым небом», «Луна», «Русалка» и «Финские озера». Конкурент с трудом прошел испытание и получил звание художника всего тринадцатью голосами против двенадцати.

Сама Анна Петровна объясняет это обстоятельство отношением к ней профессоров, их «полным равнодушием или нескрываемой враждебностью». Конечно, может быть Репин и еще кое-кто и были предубеждены против молодой художницы, но остальные, мне думается, голосовали против из-за недопонимания новизны показанных гравюр. В. Маковский, Куинджи, Верещагин привыкли к тоновой классической гравюре, и вполне естественно, что они протестующе воспринимали необычные формы гравюры, не имеющие ничего общего с привычными традициями граверного искусства. Анна Петровна, превозмогая все препятствия, сумела преодолеть стоявшие перед ней трудности и добилась совершенства технического исполнения. Она стала первоклассным мастером гравюры, а у нас, в России,— основоположником цветного гравюрного эстампа.

Прошли годы, Анна Петровна определила в искусстве и свой стиль, показала и высокое техническое мастерство. Она пришла к реализму. Ее цветные гравюры на нас, художников, произвели ошеломляющее впечатление своей оригинальностью и силой исполнения. Подобных вещей не давали в то время и лучшие граверы Европы.

Анна Петровна серьезно стала изучать классическое искусство гравюры. Ее восторгали собрания великих итальянских мастеров — Никколо Никколини, Уго-де-Карпи с его чарующими кьяроскуро, Занетти. Но своим первым и настоящим учителем она считает Дюрера, у которого любовалась линией «звучной, полнокровной и живой в каждой своей точке».

Трудно на словах передать все своеобразие и прелесть гра-

вюрных листов Остроумовой-Лебедевой. Они сразу же очаровывают благородной гаммой, может быть несколько, по-петербургски, и холодноватой, но такой цельной и глубокой. Цвет ее гравюр дает и пространство, и рельеф, и силуэт. Но живописная в своей скрытой основе гравюра Остроумовой-Лебедевой, конечно, близка к тому направлению графики, которое расцвело в начале XX века. Воспитанная в окружении «Мира искусства», Анна Петровна бесконечно полюбила музыку графической линии — штриха, бархат ее выразительности. Ее гравюры дополняли графические формы, в которых работали мирискусники.

Понятно, что Анна Петровна не могла итти путем старой многоштриховой гравюры. Она научилась ценить ксилографию за ее краткость и сжатость,— в этом она видела ее особую силу. Остроумова-Лебедева думала больше всего об упрощении и стиле. Ей хотелось, по собственным словам, «линию подчинить гравюре и ее материалу». Стильность же составила одно из первых качеств ее граверного искусства.

Анна Петровна — мастер гравюры на дереве. В линолеуме она работала мало, и этот материал, по ее признанию, не доставлял ей такого удовольствия, как дерево.

«Впечатление такое,— говорит она,— как будто режешь калошу. Линолеум не сопротивляется инструменту, а как-то поддается, сжимается и потом разбухает. Все равно, как если бы скульптора вместо глины и камня заставили бы работать из теста, которое тянется и пухнет».

Мнение о линолеуме Анны Петровны мне кажется ошибочным. Она не подошла вплотную к природе этого материала, у которого есть свои особенности и законы упругости. Здесь дело опять-таки в технике приемов. Мне пришлось немало повозиться с линолеумом, прежде чем понять качества этого материала. Для крепости и упругости я наклеивал линолеум на доску, поверхность его шлифовал и покрывал скрепляющим грунтом белка и белил с квасцами. Скрепленный с двух сторон клеем и грунтом, линолеум давал чистую линию, и рыхлости его я не чувствовал. Его хорошо резать специальными резцами, которыми обычно работают резчики по дереву, мастера орнаментов и рельефов мебели; у этих инструментов очень узенькие канавки, которые резчики называют серориками.

В искусстве гравюры мы шли с Анной Петровной к одной цели, но разными путями. Ее цветные эстампы побудили и меня взяться за оригинальную станковую гравюру, которую я решал средствами тоновой ксилографии.

Мы, однако, с Анной Петровной не были знакомы. Она жила в Петербурге и была художником-поэтом этого любимого ею города — Северной Пальмиры; я же работал в Москве, навсегда

полюбив среднерусскую природу и отражая в своих гравюрах московскую старину. Однако с годами меня все более тянуло к этому человеку, и я испытывал неизъяснимую потребность знакомства с Анной Петровной на почве наших общих профессиональных интересов и любви к гравюре.

Моя первая встреча с Анной Петровной произошла в советское время. Я находился на лечении в Кисловодске и узнал, что здесь же живет и Остроумова-Лебедева. Анна Петровна встретила меня с радостью, тем более, что как гравер она была одинока. Мы задушевно поговорили. Анна Петровна сказала мне, что она сейчас отошла от гравюры и работает лишь в акварели. После этой первой встречи я проникся большой симпатией к душевным качествам Остроумовой-Лебедевой. Я почувствовал в ней умного и чуткого человека, глубоко осмысливающего цели и назначение художника.

Да, ее чудные акварели изумительно свежи и сочны, но мне они во многом напоминают ее цветные гравюры. Я лично думаю, что если бы Анна Петровна не была гравером, то и акварели ее были бы другими.

Самое дорогое в Анне Петровне то, что она фанатически любит свое искусство гравюры,— она не изменила ему всю долгую и прекрасную жизнь художницы. А ведь на моем пути, особенно в Петербурге, я встречал немало талантливых женщин, которые в начале своего художественного развития показывали поразительные успехи. Как, например, блистала своим дарованием Степанова, кончившая училище Штиглица. Но она вышла замуж, и искусство гравюры забросила навсегда.

Глубоко и верно выражает Анна Петровна чувство радости от работы над гравюрой. С какой удивительной творческой прозорливостью и ясностью сказала она об инструментах и материалах для гравюры:

«Материалы в гравюре — дерево и резец, которые дают право думать о красоте, заключающейся в линии, способной выражать все на свете — и чувство, и форму, и темперамент художника, и песню — все».

«Ощущение, когда инструмент бежит быстро по доске,— совсем особое ощущение. И волнующее и сладкое. Я дожила до старости, и всегда, когда начинаю резать дерево, меня охватывает непонятное волнение и радость, главное — радость!»

Вот эта-то радость работы по гравюре и сделалась главным стержнем труда Остроумовой-Лебедевой в искусстве. Она-то и заставила ее быть стойким и верным слугой и защитником гравюры.

Надо сказать, что до самого последнего времени не было тесного общения московских граверов с ленинградскими. Мы знали

друг друга больше по работам, но не имели личных связей. Вряд ли это служило упрочению общих профессиональных позиций нашего граверного искусства.

Но вот в прошлый 1947 год мои коллеги по станковой гравюре благодаря стараниям П. Е. Корнилова устроили в Ленинграде выставку своих работ. Анна Петровна очень тщательно изучала каждого московского гравера, внимательно знакомилась с техникой исполнения наших эстампов. Она увидела разнообразие приемов московских граверов, большой диапазон их дарований. На выставке были показаны эстампы Пискарева, Ильи Соколова, мои, Маторина, Шевердяева, Бибикова, Федора Смирнова, Иглина. В письме ко мне Анна Петровна высказывалась, что удивлена достижениями этой группы художников и счастлива видеть результаты усилий по развитию советской эстампной гравюры.

В дни своей выставки московские граверы были участниками знаменательной встречи у Анны Петровны. Она пригласила художников к себе на квартиру, показала свои произведения — и гравюры и акварели,— рассказывала о своей работе. Многое почерпнули для себя художники от этой встречи.

Каждый из московских граверов получил в подарок от Анны Петровны несколько оттисков ее гравюр, а москвичи, в свою очередь, преподнесли ей альбомы и листы своих эстампов.

В день семидесятипятилетия со дня рождения Анна Петровна была награждена орденом Трудового Красного знамени и ей было присвоено звание Народного художника РСФСР. Так подчеркивались итоги деятельности Остроумовой-Лебедевой для родного искусства. Эта награда была праздником для всех нас, художников.

В прошлом году состоялась и моя вторая встреча с Анной Петровной. Назначенный действительным членом вновь созданной Академии художеств СССР, я приехал в Ленинград на первую академическую сессию. Мы встретились с Анной Петровной у нее на квартире. Мне было 75 лет, ей 76. Мы горячо расцеловались, и разговорам, воспоминаниям, казалось, не будет и конца.

Впервые я увидел уютную и изящную обстановку Анны Петровны: скромную мастерскую, свято сохраняемый в полной неприкосновенности кабинет ее покойного мужа, известного ученого-химика. На стенах — картины, портрет Остроумовой-Лебедевой в молодости, сделанный Сомовым, и живописные работы самой Анны Петровны.

Маленькая, с чуть наклоненной набок головой, с всегда опущенной, несколько трясущейся правой рукой, ступающая так осторожно и незаметно, Анна Петровна привлекала ласковой улыб-

кой и глубоким, умным взглядом. В сравнении с нею я, понятно, казался «шумным». Когда в разговоре я обрушивался на адептов формалистической гравюры — Фаворского и Павлинова,— Анна Петровна, улыбаясь, обращалась к присутствующим:

— Какой он свирепый! Какой же вы, Иван Николаевич, свирепый!

22 мая 1948 года в Ленинграде, в залах Русского музея, торжественно была открыта моя юбилейная выставка к семидесятипятилетию со дня рождения. Вечером я присутствовал у Анны Петровны на ее семидесятисемилетней годовщине.

Так мы стали с Анной Петровной друзьями. И я и она пишем друг другу письма, делимся новостями по искусству. Ей приятно, что у меня в Москве есть ученики и создана атмосфера граверного творчества.

* * *

А. И. КРАВЧЕНКО

С искусством Алексея Ильича Кравченко я познакомился впервые в 1912 году, когда увидел на выставке Московского товарищества художников большую серию его рисунков. Он был тогда совсем еще молод, только что вернулся из Мюнхена, где учился у популярного профессора Голлоши. Рисунки Кравченко выделялись необычностью почерка, в штрихе их звучала музыка: чувствовалось, что автор — художник яркий и смелый.

Заведующий выставкой Я. Я. Калиниченко познакомил меня с Кравченко. Мы обменялись короткой беседой. Я сказал Алексею Ильичу, что в нем сидит первоклассный художник гравюры. Однако Кравченко презрительно отнесся к моим словам: художники тех лет смотрели на гравюру свысока и нас, граверов, считали прикладниками-техниками.

Когда же в ближайшее время, на тех же выставках Московского товарищества художников Кравченко увидел целый большой отдел гравюры и нашел среди них много известных имен, он несколько призадумался. Гравюра здесь блистала наравне с живописью и скульптурой и выглядела независимым искусством самостоятельного художественного значения.

Почувствовав перелом в настроении Кравченко, я стал упорно преследовать его своими доводами. Наконец он снизошел с высоты своего олимпийского величия. Как-то, после просмотра моих работ, Алексей Ильич сказал мне, что хочет взять у меня несколько уроков гравирования.

Живя на даче в Тарусе, Кравченко пригласил меня к себе. Там меня буквально обворожила простотой и гостеприимством его матушка. Сам же Алексей Ильич был человек малоприветливый, чопорный и черствый.

Я привез Кравченко линолеум и инструменты, и он под моим руководством, сделал первую гравюру — «Мельница». Так и родился гравер Кравченко. Я оказался прав, и не ошибся в своем предположении.

Гравирование захватило художника, и он с головой ушел в новое дело. Именно в гравюре сказались индивидуальные качества таланта Кравченко. Он забросил живопись, упорно работал над совершенствованием техники и, соревнуясь с Фаворским, довольно скоро стал известным и первоклассным мастером гравюры. Оба эти художника были тогда на вершине своей славы и делали погоду. Кравченко, на мой взгляд, обладал более крепкой рукой, чем Фаворский, и владел резцом виртуозно. Он стоял ближе к декоративной гравюре.

Кравченко гремел. Оттиски его продавались за золотую валюту,— он преуспевал и делался модным художником. Фаворского ему приходилось терпеть в силу необходимости. Вскоре Кравченко был назначен представителем от наших художников на Всемирной выставке в Варшаве, а потом послан в Америку. Его искусство привлекало всеобщее внимание.

Издательства завалили Кравченко заказами. Вначале он работал добросовестно и достигал хороших результатов, но дальше стал халтурить. Свой авторитет Кравченко объявил непререкаемым, не принимал никаких замечаний, перестал считаться с требованиями издательств. Он — высокий художник, его искусством чуть ли не глаголет бог, и каждый штрих его должен цениться вне обычных ставок. Таково было credo этого гордого и заносчивого человека, не переносившего никаких возражений.

Первые гравюрные иллюстрации Кравченко были созданы к книге тогда еще молодого писателя Леонида Леонова «Деревянная королева». Очень хорошо были им награвированы иллюстрации к «Сверчку на печи» Диккенса и в особенности к «Портрету» Гоголя. Гравюры к «Портрету» можно считать безусловным шедевром мастера.

К сожалению, «Портрет» оказался символической работой для Кравченко. Он сам в конце концов оказался художником Чартковым, изменившим святым задачам искусства. Как и гоголевский живописец, Кравченко впал в шаблон, он стал сообщать своему искусству «тот общий колорит, который дается наизусть и обращает даже лица, взятые с натуры, в холодно-идеальные».

И как жаль, что все это так случилось. В лучших гравюрах

Кравченко заложены оригинальнейшие черты его творческой личности. Это — художник-романтик, очень эмоциональный и темпераментный. Он весь в бурном движении, в экспрессии. Штрих его бежит стремглав, каким-то необычным аллюром, обрывается и горит. Серебристая гамма гравюры характерна для искусства Кравченко. В романтике его много острого и будоражащего, но, конечно, она далеко не всегда питается реальным чувством. На Кравченко, безусловно, сказались влияния символизма предреволюционной эпохи и фантастики Гофмана.

Вспоминаю, как Алексей Ильич показывал мне как-то в процессе работы доску своего «Страдивариуса». Вещь эта серьезная, нарезанная очень тонко, с творческой взыскательностью.

— Вот, Иван Николаевич,— сказал он,— я теперь пошел за вашей техникой гравюры. Посмотрите, какой у меня тон.

Я на это заметил:

— Вы, Алексей Ильич, ложно представляете результаты своей работы: она вас обманет. Вы не учли, что тон дерева у вас не загрунтован. Сделайте оттиск,— и получится совершенно обратное представление.

Сняв оттиск, Кравченко действительно был поражен результатами: он не учел, что бумага должна быть белой, и вышло не так, как ему казалось на доске.

— Что же все это значит? — спросил он меня.

Я вынужден был ему объяснить, что современные ксилографы не изучают азбуки гравюры, что одним инструментом можно делать большое количество тонов и цвета. Они делают, что им кажется,— работают белой линией, а у классической гравюры линия черная.

— Да, мы все-таки еще не полностью граверы,— ответил мне тогда этот донельзя самолюбивый и гордый человек.

В последние годы, после реформы Московского художественного института, Кравченко был приглашен вести класс гравюры. Однако он тогда уже сильно болел и все дело переложил на своего помощника — доцента М. В. Маторина.

Кравченко умер 52 лет, еще в расцвете творческих сил. Порой и в последних работах он изумлял стилистической оригинальностью своего почерка, но все же заметно катился вниз. В мастерской его были поставлены станки, и рабочие механически печатали его эстампы. Кравченко подписывал их, как говорится, не глядя. Мы, специалисты, возмущались подобной профанацией ручных оттисков.

Искусство несовместимо с коммерцией. Кравченко шел по ложному пути, и талант затухал в его романтической натуре.

* * *

А. В. МАНГАНАРИ

В редкой для нашего русского искусства профессии офортиста Александр Викторович Манганари был незаурядным художником. К сожалению, у нас его совсем забыли,— забыли несправедливо, незаслуженно.

Мне хочется хотя бы очень немногое напомнить о жизни и работе этого человека, который представлял любопытный тип художника.

Уже обращала всеобщее внимание сама внешность Манганари. Он был небольшого роста, но голову имел огромную, хотя и не совсем складную по форме. И все же она казалась удивительно красивой. Большие всклокоченные волосы, густая борода, черные большие глаза — все в Манганари лучилось смолью. Мне он напоминал красивого черного жука.

Нога у Александра Викторовича была сухая. Он носил протез и ходил с палкой, сильно прихрамывая. Это также накладывало свой отпечаток на внешний облик художника. В помощь себе Манганари держал мальчика из бывших беспризорников, который очень привязался к нему: ухаживал за ним как нянька, помогал ему одеваться, был его посыльным. Александр Викторович был одинок и жил в доме Стороженко на Большой Якиманке, неподалеку от меня.

Манганари страдал манией делать вещи больших масштабов; офорт как камерная форма искусства его не привлекал. Он учился в Академии художеств в мастерской Матэ в период, когда Василий Васильевич особенно увлекался офортом. Как офортист Александр Викторович обладал серьезными техническими знаниями и мастерством; он тяготел к эпическим сюжетам. Дипломной работой Манганари, за которую он получил звание художника, был огромный цветной офорт «Господин Великий Новгород». Величина его достигала метра длины. Александр Викторович добился в нем исключительных качеств печати, такой небывало сложной из-за размеров доски.

Переехав в Москву, Манганари увлекся литографией. Я его обучил этому делу, и он исполнял прекрасные портретные автолитографии. Однако основное творческое внимание его теперь было сосредоточено на овладении техникой фресковой живописи. Александр Викторович упорно работал над технологией фрески, изучал мастерство древних живописцев, постигал законы фресковых композиций и их цветовых решений. Скоро он достиг в искусстве фрески совершенства и обратил на себя внимание.

При организации Вхутемаса Манганари был назначен профессором по монументально-декоративному искусству и сумел

объединить вокруг себя ряд талантливых учеников. Особенно он любил Николая Михайловича Чернышева, который в настоящее время сам является крупным специалистом фрески и воспитателем молодых художников.

Сблизившись с Александром Викторовичем, мы нередко с ним встречались. Он часто навещал мой теремок. Однажды он пришел ко мне в сшитом им самим костюме, непохожем на обычную мужскую одежду. Его пиджак был украшен набойкой с изображением птиц, что можно было видеть в кустарном магазине в Леонтьевском переулке. Получалось что-то вроде епитрахили. Увидя моего приятеля в таком виде, я не мог удержаться от улыбки.

— Вы знаете, Иван Николаевич,— сказал Манганари,— и хлопот же мне наделал мой новый костюм. Меня не хотели пускать в трамвай, и пришлось мне заявить, что я из персидского посольства.

Постепенно я узнал некоторые подробности из жизни Манганари. Родом он был грек, из Крыма. Там у него находился небольшой уголок земли, где был выстроен дом и специальная офортная мастерская. В этой мастерской и стоял его знаменитый офортный станок — исключительный по величине. В крымском домике жила и мать Александра Викторовича, но с ней он был не в ладах и постоянно ссорился. Мать его была жестокой женщиной, и он ничего не мог с ней поделать. Мне было тяжело слушать эту исповедь художника о самом близком ему человеке.

Но годы шли. Манганари жил почти безвыездно в Москве. В конце концов мать вытребовала сына к себе. Она стала часто хворать, теряла силы, скучала в одиночестве, и Александр Викторович поехал в Крым облегчить ее положение. Там эти два одиноких существа, во взаимоотношениях которых было что-то от героев Леонида Андреева, предполагали начать новую полосу жизни. Но вот во время одного из припадков мать Манганари умирает. И тут-то наступает страшная трагедия для художника.

Время было трудное, в Крыму шла гражданская война. По доносу, Александр Викторович был объявлен убийцей своей матери, и его посадили в тюрьму. Там, не вынеся ужаса своего положения, он и умер. Доносчики, воспользовавшись неожиданной кончиной Манганари, завладели его домом и мастерской. Офортный станок исчез неизвестно куда.

Вхутемас посылал Н. М. Чернышева расследовать это дело на месте, но никаких результатов тогда добиться было нельзя. Все имущество Манганари, в том числе и его офортные оттиски, погибли.

Так нелепо и трагически ушел из жизни этот талантливый художник, такой одинокий в личной судьбе.

* * *

П. Н. СТАРОНОСОВ

Впервые этот высокий худой блондин пришел ко мне в 1926 году и настойчиво заявил:

— Я хочу у вас брать уроки гравюры.

Петра Николаевича Староносова тогда в Москве еще никто не знал. Он вернулся в свой родной город после восьмилетних скитаний по Уралу, Сибири и Кавказу. За это время Староносов воспитал в себе глубочайшее чувство природы, познал красоту тайги, тундры, уральских гор и озер, нашего северного пейзажа, быт сибирских народностей. Все это с исключительной остротой взбудоражило заложенные в нем большие художественные силы и помогло найти ему свои мотивы, свой почерк.

В беседе со Староносовым я почувствовал его теплое человеческое сердце, горячую и страстную любовь к жизни. Это был восторженный романтик, которого покорила суровая мощь природы и который восторгался красотой человеческих подвигов. Староносов рассказывал мне о своей жизни, о бродяжничестве по Уралу,— и его светлые глаза светлели еще больше, загорались огоньком.

Он показал мне свои работы. Награвированы они были на линолеуме довольно хлестко, но их нельзя было назвать гравюрой, так заметно он подражал графическому рисунку. В прошлом Староносов не прошел никакой художественной школы, хотя и выставлялся еще в 1909 году на выставке картин «Независимых художников», а в 1915 году даже дебютировал у передвижников. Все это было чисто стихийным стремлением к искусству. Серьезное влияние оказал на Староносова Моор, под руководством которого он работал в «Будильнике». Моор увидел в молодом художнике не живописца, а графика и помог развитию его таланта.

Староносов впервые стал резать гравюру еще в Сибири. Но, думается мне, он имел довольно примитивные приемы резьбы. По существу, гравюрой тогда владел еще слабо. Он занимался выцарапыванием иглой.

Петр Николаевич быстро овладел показанной мною техникой гравирования, и я сказал ему, что теперь он может итти своей дорогой.

Вскоре Староносов выработался в прекрасного стилиста и смелого композитора. Заговорили о староносовских гравюрах и самобытности его таланта. Композиции Староносова мне напоминали гравюры Дорэ. Он был, безусловно, под сильным влиянием последнего, но имел свое лицо. Меня радовали работы Петра Николаевича. Он делал иллюстрации для комсомольских журналов

и книг, для детей и юношества, овладевал и станковой формой гравюры. Здоровые реалистические произведения Староносова со сложными композиционными решениями и ракурсами волновали романтическим чувством.

Вначале мы с Петром Николаевичем сильно спорили. Я говорил ему о специфичности гравюрного штриха, о разнице его с графическим. Кроме того, он неправильно держал инструмент, а это лишало возможности добиться твердости линий. В конце концов я убедил Староносова отказаться от ряда его непрофессиональных технических приемов.

В Петре Николаевиче я видел громадную силу гравера,— он шел к большому искусству гравюры семимильными шагами. Особенно мне нравились его гравюры к «Русским народным сказкам», сделанные для издательства «Academia»: они были очень оригинальны по стилю. Прекрасные гравюры Староносов делал и для эстампа. Он явился одним из первых зачинателей советской эстампной гравюры и создавал полные самобытности монументальные листы. Как изумительно хороша его линогравюра «Северный пейзаж», в которой он воплотил всю поэзию северной природы, с глубокой рекой между гор и летящими лебедями!

Староносов был сильнейшим мастером линогравюры и довел в этой технике звучность линии до виртуозности. Но он, конечно, шел по стопам новейших граверов — работал белым штрихом, и тона в его гравюре не было. Мне все же кажется, что Петр Николаевич постепенно подходил к принципам классического граверного искусства, и только смерть помешала ему осуществить полностью этот переход.

В значительной степени использовав линолеум, Староносов перешел к гравированию на дереве. Вначале его деревянная гравюра мало отличалась от линолеума, и лишь постепенно он начинал находить в ксилографии ее органические средства. Большой и упорный труд вложил Петр Николаевич в свои гравюры на дереве к «Жизни Ленина». Этой работой он выполнил серьезную задачу для всей советской графики.

Староносов нравился мне тем, что был непоседа, вечно путешествовал, постоянно обогащал себя новыми впечатлениями. Как русский, он любил Север, но был очарован и природой Таджикистана и красотами Памира, куда ездил в 1932 году с экспедицией Академии наук. С Памира он привез серию прелестных акварелей, нежных по цвету и глубоко поэтических по настроению. Вряд ли кто из художников лучше Староносова сумел передать своеобразие памирского пейзажа. И это несмотря на то, что живописность цвета он не мог полностью чувствовать, как дальтоник. В гравюрах Староносова дополнительные к черному тона всегда

звучат лишь как подкладка, а не как существенный, органический цвет. Петр Николаевич последнее время сознавал этот свой недостаток и много работал над развитием в себе живописных качеств. Жена ему помогала в определении живописного характера виденной им натуры. И надо сказать, что в написанном маслом «Автопортрете», сделанном за несколько месяцев до смерти, Староносов заметно поднял свой колорит.

Этот русский художник был не только крупным мастером гравюры, но и активным общественным деятелем. Петр Николаевич много работал по заданиям московских художественных организаций, состоял членом правления и заместителем председателя «Всекохудожника», был председателем художественного совета эстампной мастерской, ездил по периферии по проверке работ местных художников. Помню, мы совершили с ним поездку на Кавказ по делам выставки «Индустрия социализма».

А сколько сделал Староносов как пропагандист гравюры! Это был мужественный борец за реалистическую советскую гравюру. Он ратовал за нее всюду, где только мог: выступал в печати, на заседаниях, преподавал линогравюру в Институте журналистики, написал пособие «Руководство по гравированию на линолеуме». Староносов вел обширную переписку с художниками-граверами периферии и воспитал ряд способных молодых мастеров линогравюры, успешно работающих в печати. Если в каком-либо собрании начинали обижать гравюру, Петр Николаевич яростно восставал на обидчиков и, казалось, готов был перегрызть горло.

В товарищеском отношении Староносов был чудесным человеком, скромным и честным. Его любили и уважали. Держался он просто, об искусстве всегда говорил горячо. И улыбался ласковой русской улыбкой.

В Отечественную войну, оставаясь в Москве, Петр Николаевич работал, что называется, полным ходом. Он сделал ряд превосходных гравюр для плаката-газеты «Великая Отечественная война», написал несколько картин, посвященных обороне Москвы. Уже совсем больной, он в начале 1942 года съездил с бригадой художников на фронт и, на основании фронтовых зарисовок, нарезал гравюру «В штабе».

Жажда труда у Староносова всегда была непомерная, я бы сказал, прямо бешеная. Он цеплялся за каждую возможность художнической работы. Ему давно хотелось запечатлеть портреты мастеров нашей гравюры, и за год до смерти он написал мой портрет маслом, а также портрет Н. А. Шевердяева. Находясь в больнице, он, когда позволяли силы, не выпускал карандаша из рук. На кровати его лежали альбомы рисунков — лейки, как он говорил.

Староносов полностью еще не развернул силы своего таланта. От него можно было ожидать еще много свежих и новаторских вещей. Но и то, что он оставил своим творчеством в искусстве советской гравюры и графики, достойно самого высокого уважения и благодарности.

* * *

Н. А. ШЕВЕРДЯЕВ

В 1895 году ко мне в петербургскую мастерскую приехал из Москвы молодой гравер Николай Шевердяев. Он родился в мещанской семье в городе Рузе. После смерти отца, оставшись сиротой, был отдан матерью в ученье в граверную мастерскую Ермолова. Отработав у этого хозяина шесть лет и пройдя суровую школу обучения, вроде моей, Шевердяев приехал в Петербург для дальнейшего совершенствования в искусстве гравюры.

— Приехал к вам, Иван Николаевич,— сказал он.— Хочу итти по вашим стопам, пробивать себе дорогу. В Москве граверам работы только для технических каталогов, а в Питере сколько выходит художественных журналов, и мне можно заняться серьезной гравюрой.

Я предупредил Шевердяева, что сейчас для гравюры наступает тяжелый кризис — все издатели переходят на цинкографское воспроизведение иллюстраций. Пусть он не обманывается в своих надеждах и не строит иллюзий — жить гравюрой будет нелегко. Посмотрев работы приехавшего москвича, я увидел, что они более или менее интересны, хотя и носили еще ремесленный характер.

Николай Алексеевич Шевердяев был очень скромным по натуре человеком. В нем бурлило чувство художника и ему страстно хотелось изучить гравюру в совершенстве, до тонкости. Идеалом для всех нас тогда были гравюры Бонга, Гедана, Бода, Кирмзе, а из русских, конечно, Василия Васильевича Матэ.

Шевердяев стал у меня работать и помогать мне гравировать журнальные иллюстрации. Ему очень хотелось получить специальное художественное образование, и он стремился попасть в училище барона Штиглица. Однако он окончил только приходское училище, а этого для поступления к Штиглицу было недостаточно. Тогда Шевердяев задумал пройти курс обучения на вольноопределяющегося, который давал право поступления в художественное училище. Достался ему этот курс тяжело, но все

же он добился осуществления своей мечты. Кстати, он тогда посещал и классы Общества поощрения художеств.

Работая у меня, Шевердяев гравировал на моих досках отдельные места — по принципу, принятому тогда во всех мастерских граверов. Так работали и ученики у Матэ.

Однажды в нашей работе случился казус. Я должен был награвировать для «Всемирной иллюстрации» доску с картины Симова «Митрополит Филипп». Гравюра была размером в две журнальные страницы. Из-за своей величины доска состояла из двух частей. Столяры соединяли их, склеивая посредине бумагой. При легком нажиме бумага, не обламывая края, раздвигала доску на две части. Но на этот раз столяр по забывчивости не проложил бумаги. Нажимая на угол плиты, я вижу, что доска не поддается разлому. Тогда я ее ударил с силой. К моему удивлению, доска разломалась не по вклейке, а зигзагами, и края ее кое-где отлетели.

Шевердяев был в ужасе и воспринимал все случившееся панически. Что делать? Но в то время специалисты-столяры, которые клеили доски для граверов, были прекрасные, и Уроняненко, лучший из них, ловко склеил обе доски, а в обломившиеся части были вставлены пробки. Когда доски были награвированы и склеены, изъянов совершенно не было заметно. Шевердяев успокоился.

В 1897 году он сделал самостоятельную гравюру с картины Айвазовского, которую премировали на конкурсе. Гравюру Маркс напечатал в «Ниве», и это было заметным успехом начинающего гравера.

Поступив в училище Штиглица, Шевердяев первый год испытывал невероятные трудности. Он должен был и учиться, и содержать мать, и одновременно подрабатывать у меня в мастерской. Каждый день с 8½ утра до 5 вечера уходил на занятия в классах, а жил он на Выборгской стороне, в жалкой комнатушке. Чтобы попасть во-время на урок, надо было вставать чуть ли не в 6 часов, а по окончании классов стремглав лететь домой обедать, немного вздремнуть, а потом садиться гравировать до 3—4 часов ночи. И так каждый день.

В школе Штиглица тогда был очень интересный период. Хотя немецкая система обучения с ее технической муштрой и доводила учеников до обмороков, все же живая товарищеская атмосфера и таланты брали свое. Вместе с Шевердяевым учились карикатурист Вадим Невский, декоратор Мариинского театра Зандин, акварелист Андрей Никулин, Вася Корочкин, известный под псевдонимом Сварог, «король журнальной иллюстрации», как его звали. Занимались вместе с Шевердяевым и мастер по деревянной резьбе и игрушке Иван Иванович Овешков, известный

теперь театральный художник М. П. Бобышев и офортист и рисовальщик А. Н. Парамонов. В большинстве это были дети бедноты.

Декоративный и прикладной уклон, конечно, преобладали в школе. Шевердяев был дотошный малый, обладал усидчивостью и шел успешно. В 1905 году он получил диплом об окончании училища.

Диплом Шевердяева был посвящен композиции епископского кресла для храма Спасителя-на-Крови. Художник получил право на заграничную поездку.

Париж взвинтил Шевердяева. Он стал заниматься по живописи в мастерской Люсьена Симона, делал кроки и наброски у Жюльена и Колоросси. Но главное внимание его было сосредоточено все же на гравюре. Шевердяев начал увлекаться цветной гравюрой и сделал выразительные эстампы «Фонтан Карпо», «Сен-Жермен», «Фазан» и офорт «Кондор». Тогда же Николай Алексеевич одним из первых русских художников применил для гравирования линолеум — совершенно новый для искусства материал. На цветных гравюрах Шевердяева в то время заметно сказывалось влияние его соотечественницы — А. П. Остроумовой-Лебедевой.

В Париже Николай Алексеевич добился успеха: его гравюры были на выставке в Салоне. Училище Штиглица утвердило отчетные работы Шевердяева и продлило его пребывание за границей еще на полгода. В частном письме художнику сообщили, что его командировка может быть продолжена еще, если он будет работать над репродукционной гравюрой,— ему уже обеспечено место преподавателя училища. Однако Шевердяев такое предложение не принял и вернулся в Россию.

Любопытно, что в бытность в Париже Николай Алексеевич очень хотел заниматься по гравюре у знаменитого Лепера. Но Лепер, посмотрев его гравюрные листы, сказал ему: «Вам нужно работать самостоятельно и развиваться как художнику. Профессиональных, технических навыков и знаний у вас достаточно».

По возвращении в Россию Шевердяев сделал большую ошибку: он изменил гравюре. Переехав в 1908 году в Москву, он поступил работать рисовальщиком ювелирных вещей в фирму Фаберже, думая, что у него останется достаточный досуг для самостоятельных художественных занятий. Но — увы! — техническая работа на производстве его, как и многих других штигличан и строгановцев, затягивала и не давала времени для живописи и гравюры. Правда, Николай Алексеевич участвовал на ряде выставок, состоял членом художественного общества «Современная живопись», но его художественная деятельность уже не носила

систематического характера. А это означало движение назад. То, что было добыто с таким огромным трудом ранее—все его достижение в области цветной гравюры,— не получило в те годы дальнейшего развития. Искусство не прощает художникам длительных перерывов в систематической работе.

Октябрьская революция вернула Шевердяева к гравюре и офорту. Отдав сравнительно долгий период преподавательской деятельности во Вхутеине, а затем в Полиграфическом институте, он с 1931 года вернулся к своей профессии и работает почти исключительно над станковыми вещами.

Творческая деятельность Николая Алексеевича последних лет проходит на наших глазах. Он стал видным советским художником и общественным работником. Поездки в индустриальные центры, на Днепрострой, в Донбасс, на Беломорканал расширили его тематику и придали социальную направленность его искусству. Шевердяев внес свой посильный вклад в дело развития советского эстампа.

В гравюрах Шевердяева, правда, чувствовалось некоторое время влияние модных левых течений,— Париж его-таки изрядно испортил. Во вхутеиновскую пору прибавили свою порцию и наши модники — Фаворский и Павлинов. Шевердяевская гравюра на дереве в тридцатых годах была с претензией,— ей нехватало ясного и простого языка. Художник словно сознательно забыл профессиональные традиционные средства передачи гравюры. Даже такие интересные гравюры Шевердяева, сделанные для «Литературной энциклопедии», как портреты Вольтера, Ибсена и Гоголя, и те отзывали нарочитостью.

Б последние годы искусство Шевердяева находит прочные формы реализма. Особенно хороши его пейзажные офорты, посвященные природе Подмосковья (Суханово, Купреяниха). Здесь Николай Алексеевич показывает себя глубоким мастером-поэтом. Очевидно, учеба по офорту в свое время у Н. З. Панова дала свои осязательные результаты.

Я люблю и акварельные работы Шевердяева: они смелы и живописны. Что же касается его деревянной гравюры, то его достоинства в этой области более спорные.

Зато к Шевердяеву-человеку предъявить какие-либо претензии просто невозможно. Мягкий, тактичный и щепетильно-деликатный, он в жизни своей никого и никогда не обидел. В Николае Алексеевиче заложено крепкое чувство товарищества, и в среде советских граверов это один из прекрасных и чутких людей, умеющих с достоинством защитить интересы своей профессии.

* * *

А. Н. ПАВЛОВ

Среди немногочисленного племени граверов, живущего и работающего в наши дни, сохранилось всего лишь несколько человек, связанных с традициями тоновой гравюры и умеющих передавать манеру того или иного художника. Когда-то эти последние из могикан гравировали для журналов девяностых годов и учебных книг начала XX века, воспроизводили картины известных наших живописцев и рисунки для букварей и детских книг. Ныне они самоотверженно работают для советских изданий, передавая в гравюре сложнейшие документально-художественные материалы, рисунки и акварели современных художников в тех случаях, когда репродукционные способы печати не в состоянии выразить художественный почерк иллюстратора.

Александр Николаевич Павлов, мой брат, заметно выделяется в этом списке старейших граверов своей высокой профессионально-технической культурой и довольно большим общим художественным воспитанием. По сравнению с такими граверами, как Быков, Неутолимов, Андреев, это, конечно, крупный мастер гравюры на дереве и художник по существу.

Александр Павлов начал работать у меня совсем еще мальчуганом и был такого маленького роста, что я смеялся:

— Здорово ты, Сашка, у меня под стол ходишь!

Проработав три недели, он сбежал к родным: гравюра ему не понравилась, да и нехватило на первых порах усидчивости.

Катаясь на гигантских шагах, Александр повредил себе ногу, но все же вернулся ко мне недели через две. И тут уже вплотную засел за гравюру.

Гравюрное обучение он прошел домашнее, в моей мастерской, и сразу же был введен в производственные условия. Это приучило его к гибкости и обострило в нем профессиональные черты. Александр научился довольно быстро владеть инструментом и всячески стремился как можно скорее перейти на самостоятельную гравюру. Уж очень мечтал он иметь самостоятельный заработок! Приучая Александра к профессии гравера, я давал ему на гостинцы, и такая награда увлекала его еще больше. Работал он, надо сказать, бескорыстно.

Видя успехи брата, я скоро стал давать ему и гравюры для «Родины», где он и выступал самостоятельно, но, конечно, еще под моим наблюдением.

Помню, с ним произошел такой казус. Работал со мной гравер Мокеев, которого мы просто звали Феофаныч. Это был не человек, а гравировальная машина. За двадцать четыре часа он умудрялся нарезать доску в 63 дюйма (тогдашний размер журнальной

страницы). Александр страшно завидовал темпам Феофаныча и пытался ему подражать в целях выгоды.

Однажды он получил от меня заказ — сделать гравюру с картины В. Маковского «Рыбачки». Александр нарезал ее с необыкновенной быстротой, но применил велосипед, то-есть такую машину граверов, которая одновременно давала несколько линий. Когда Александр показал мне свой «шедевр», я ахнул:

— Ты что это?

— Догнал Феофаныча.

— Но что ты сделал-то?

— Гравюру.

Новоиспеченный гравер, помню, получил тогда от меня затрещину: работа была безвозвратно испорчена. Александр пропадал сутки, но затрещина подействовала. Вернувшись, он уже не пытался обгонять ремесленника Феофаныча.

Вскоре Александр развился до того, что я предоставил ему возможность печататься в «Ниве». Там он поместил две гравюры — одну с картины Селезнева, другую — с Серова («Дети»). Оттиски их были показаны на выставке... blanc et noir в Академии художеств и получили премию.

Когда мы жили в Петербурге, я определил брата в школу Общества поощрения художеств, где он дошел до натурного класса, делая успехи по рисунку и получая медали. В 1903 году, следом за мною, Александр переехал в Москву.

В Москве Александр Павлов работал для Сытина и был моим помощником по гравированию календарей. Через мое посредничество он получил в издательстве работу самостоятельного композиционного характера. Это были сказки. Сытин остался ими доволен.

Чувствуя необходимость дальнейшего художественного образования, Александр — человек большой пытливости и поразительного трудолюбия — поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но почему-то оттуда вскоре же и вышел. Кажется, ему сделал замечание А. Васнецов,— это его задело, и самолюбие не позволило оставаться дальше.

Александр решил уехать из Москвы и перебраться в Киев. Там он поступил в Художественное училище и окончил его в три года одним из первых учеников. С ним вместе учились Чекрыгин, Петрицкий, Осмеркин.

Казалось бы, для Александра Павлова наступала пора, когда он может перейти на путь живописца. Но он почувствовал, что живопись не его призвание: цвет был для него камнем преткновения. Павлов участвовал на выставках Московского товарищества художников, в галлерее Лемерсье, но жил попрежнему на заработки, которые ему давала гравюра.

В те годы Александр сделал попытку, подражая мне, выпустить альбомы гравюр на тему старой Москвы. Однако они оказались холодны и сухи и прошли совершенно незаметными в художественной жизни.

Киевская школа, по признанию самого Александра, расширила его горизонт,— он стал тоньше и глубже проникать в художественные средства гравируемых им произведений. Однако в самостоятельного мастера оригинальной станковой гравюры брат так и не вышел. Он остался гравером-репродуктором, а не гравером-художником.

Я думаю, что он и сам тут кое в чем повинен. Сколько Александр Павлов отдал сил всяким мелким гравюркам, случайной поденной работе, участию в «Сотруднике школ» Залесской и как мало оставлял драгоценного времени для самостоятельной творческой работы.

Надо сказать, что в первые годы революции Александр Павлов работал гравером в Гознаке вместе с известным мастером А. П. Троицким. Он принимал участие в гравировании первых советских почтовых марок со скульптур Шадра.

Говорун, с тоненьким голоском, с масляными, но живыми глазками, Александр Павлов всегда защищает искусство гравюры с упорством фанатика. Он отлично изучил историю гравюры, следит за книжными новинками и в совершенстве знает профессиональные тайны граверного труда. Работать он умеет и любит,— это подлинный труженик искусства.

Когда я осмысливаю итоги работы брата, мне кажется, что как гравер он ярче показал себя в передаче не живописных произведений, а рисунка и акварели.

Мазок живописца он не передает в полной его красоте и самобытности. Последняя его гравюра для издания Третьяковской галлереи с картины Репина «Крестный ход в Курской губернии» окончательно убедила меня в таком мнении.

Зато как прекрасно развернулся Александр Павлов как мастер-гравер иллюстраций! Его гравюры иллюстраций Кукрыниксов «Дама с собачкой» Чехова, Н. В. Кузьмина «Железная воля» Лескова и «Маскарад» Лермонтова — блестящие образцы тонкой, художественной гравюрной интерпретации. И недаром так благодарны Александру Павлову современные иллюстраторы за его мастерски исполненные, сочные и живые гравюры с их рисунков и акварелей.

* * *

НАШ ПОМОЩНИК

(И. Н. Козлов)

Наше граверное искусство чрезвычайно сложно; для своего практического осуществления в массе оттисков оно требует серьезного и вдумчивого труда печатника. В отличие от живописи, гравюра связана с полиграфическим производством и техникой печати. Как актер, прекрасно приготовивший свою роль в пьесе, нуждается в ее сценической постановке, так и нам, граверам, важно иметь своего интерпретатора печати, бережно помогающего звучанию нашей творческой индивидуальности.

Важность и ответственность труда печатника могут не признавать лишь доморощенные граверы, не понимающие профессиональных основ своего искусства и верящие в личные «чудеса» печати. А жизнь наших гравюр в массах зрителей как раз и зависит от культуры печатника производственного предприятия. Именно от взаимодействия искусства гравера с трудом печатника-полиграфиста и получается высота художественного значения граверного оттиска-эстампа.

В долголетней граверной работе мне посчастливилось иметь рядом с собой исключительного, преданного делу и талантливого мастера-печатника. Я говорю об Иване Николаевиче Козлове, с которым я работал с 1909 года, то-есть с того времени, как я поступил штатным гравером в типографию Сытина. С тех пор (вот уже сорок лет) мы не расстаемся и делим вместе и радость и горести нашего родного искусства.

Когда Сытин дал мне Козлова в мое распоряжение по печати гравюр, я вначале присматривался, что же Иван Николаевич делал в типографии. Оказывается, он занимался исключительно печатью переплетов и считался толковым мастером. Я объяснил Козлову новую роль и специфические задачи печатной передачи гравюры. Он слушал внимательно, глаза его загорелись. Помню, он сказал мне:

— Я давно, Иван Николаевич, мечтал печатать гравюры художников.

И два Ивана Николаевича начали совместный труд.

Козлов буквально горел на своей работе, особенно когда началась печать с линолеума. Он мне исполнял пробные оттиски «Уходящей Москвы» и серию «Пейзаж». Мы с ним делали всевозможный подбор и сочетания красок, добивались гармонии тона и доводили каждый из листов до художественного совершенства. Вначале Иван Николаевич работал робко, но потом вошел в полный вкус и то и дело теребил меня:

— А не пустить ли нам вот этот тон? А может быть, вы остановитесь вот на этом?

Особенно много и хорошо потрудился Козлов при печати листов альбома «Останкино». Он добился здесь нежных и мягких тонов, близких к акварельным.

Козлов был самородок, он пришел в Москву из деревни. Начать ему пришлось с ученика переплетной мастерской. Пробыв в учениках положенное число лет, он вышел в мастера и показал образцы великолепной, добротной работы. Сытин обратил на Козлова внимание и сказал ему:

— Ты мне нравишься — я тебя сделаю помощником заведующего переплетной.

И через несколько месяцев Козлов стал заведующим печатным отделением переплетного цеха.

В артистических руках Козлова переплет зазвучал как искусство. Издательство Сытина поручало ему исполнение исключительно трудных и сложных по технике переплетов. Это он, Козлов, выполнил печать таких известных сытинских изданий, как «Великая реформа», «Война и мир», «Детская энциклопедия» и других солидных книг. Оригиналы художников благодаря мастерству и вкусу Ивана Николаевича приобретали еще большую полиграфическую выразительность; цвет звучал уверенно и красиво, линии звенели четкостью штриха. Как никто, Козлов изучил природу переплетных материалов и знал тайны применения для них красок и способов печати.

Когда печатался толстенный том юбилейного издания «Полвека для книги», посвященного пятидесятилетию торговой и книгоиздательской деятельности Сытина, Иван Николаевич был вызван в дирекцию и получил строжайший наказ:

— Вот тебе, Козлов, переплет Малютина. Видишь, какой нарядный и пестрый рисунок. Лопни, но добейся, чтобы все было передано точно. Это вопрос чести нашего товарищества. Сделаешь — отправим за границу.

И в самом деле, замысловатый рисунок Сергея Васильевича Малютина, сделанный в русском народном стиле, был необычайно труден для печатного воспроизведения на переплетной крышке. Но Козлов не испугался сложности задачи и, взвесив все возможности, серьезно проанализировав оригинал, добился отличного исполнения. Краски этого переплета и сейчас живут во всей своей свежести, линии играют, и малютинский рисунок как бы поет на крышке.

Для пробы печати гравюр у Ивана Николаевича были два пресса: «Геркулес» и переплетный золотарный станок «Гуттенберг». Делал он свою работу по чутью, никто его специально тисканью проб не обучал,— Козлов брал пытливостью и упорством.

но имел к тому же верный вкус. В нем, безусловно, сидел художник. Иван Николаевич вообще любил художников, а к граверам относился с особым благоговением. Кропотливый лабораторный труд с печатью моих гравюр разбудил в Козлове артиста-печатника.

И Сытин прекрасно чувствовал это. Ценя своего мастера, он боялся, что его переманят в другие типографии.

Кроме печати гравюр на дереве и линолеуме, которые выпускались как эстампные листы, мне пришлось для издательства Сытина применить линолеум и для печати на переплетах. Этот материал мы с Козловым впервые в России стали использовать в производстве. Оказалось, что линолеум — замечательный и гибкий материал для самых различных тканей.

По заданию издательства я сделал по рисунку Комарова переплет на линолеуме для книги «Русские народные сказки». Оригинал для печати тоже был очень трудный. Видим, что ни делай — переплет не выходит. Тогда мы сняли с линолеума стереотип, но и с него печать нас не удовлетворяла. Мы догадались заказать гальвано, которое дало толстый слой нароста. Козлов обрадовался,— печать получилась чистая и четкая, и, повозившись, он достиг прекрасных переплетных образцов. Сытин всегда хвастался переплетом «Русских народных сказок» и то и дело показывал их своим клиентам.

Параллельно с работой в сытинской типографии я в то время преподавал гравюру в Строгановском училище. В графической мастерской Голоушева со мной приключилось одно происшествие — я случайно открыл способ окрашивания бумаги под мраморную краску. Получилось это просто. Голоушев бросил пустую бумажку со свежей литографской краской в ванночку с водой. На воде появились маслянистые разноцветные тона. Тут же рядом находился мастер-литограф Филиппов. Я при нем опустил в эту воду с разводами краски листок чистой бумаги,— и получился яркий мраморный отпечаток.

Я рассказал Ивану Николаевичу о своем наблюдении. Козлов мгновенно загорелся, сразу же в уме прикинул все возможные эффекты от применения такой бумаги и решил испробовать ее в качестве форзацев. Потом это изготовление мраморный бумаги усовершенствовали в Строгановском училище, и она получила права гражданства.

В советскую эпоху Козлов сыграл большую роль при организации эстампной графической мастерской «Всекохудожника», а позднее эстампной мастерской Московского товарищества художников. Он стал мастером-пробистом советских гравюр, и наши граверы обязаны этому художнику-печатнику качеством воспроизведения своих работ в печати. Гравюры мои, Ильи Соколова, Староносова, Шевердяева, Маторина, Бибикова, Ф. Смирнова и

других в пробах Ивана Николаевича выполнены безукоризненно. Нередко мы давали Козлову для печати исключительно трудные доски, во много-много красок, и всякий раз он с честью выходил из положения. Иван Николаевич часто подсказывал нам варианты самых верных красочных решений гравюры, и мы должны были с ним соглашаться. Он предлагал нам то, что в ручной домашней печати не учтешь. Советский печатник непосредственно участвовал в творческой работе художников.

Такое содружество с граверами укрепляет талант Козлова. Энтузиаст советского эстампа, этот вдумчивый самородок много и плодотворно трудится на пользу искусства.

* * *

МОИ КРИТИКИ

В восьмидесятые годы и в начале девяностых мы, племя граверов, работали, совсем незамечаемые критикой. Писалось о живописи, скульптуре, о кружевах,— лишь гравюры на дереве словно не существовало.

Организованные в Академии художеств по инициативе В. В. Матэ выставки blanc et noir изменили положение. Критики «снизошли» к нам. А мы получили возможность экспонироваться на весенних выставках наряду с живописцами.

Первым, кто заговорил обо мне в печати, был Н. И. Кравченко, художник-портретист, критик из «Нового времени». На весенней выставке он отметил гравюры Рундальцева и мои. Обращаясь к петербургским издателям, Кравченко говорил, что им нечего заказывать гравюры за границей, когда у нас теперь есть свои Паннемакеры и Брандемуры. Анализируя наши с Рундальцевым гравюры, он утверждал, что по технике исполнения и художественности они не уступают работам заграничных коллег.

Первая выставка, на которой я получил широкую возможность показать в ручных оттисках целую серию своих гравюр, была Всероссийская выставка печатного дела 1895 года. Мои работы, выставленные там, были замечены критиком Храбровым (Игорем Грабарем), тогда еще совсем молодым, скромным сотрудником «Нивы». Грабарь говорил о моем внимательном изучении манеры В. Маковского и утверждал, что среди моих гравюр, по его мнению, «есть такие, которые смело могут быть поставлены наряду со многими иностранными». Помню, тогда же был помещен обо мне похвальный отзыв и в газете «Петербургский герольд».

Все эти отзывы действовали на меня самым благотворным образом. Они подымали меня прежде всего в моих же глазах, вливали энергию на новые начинания.

Большим праздником в моей творческой жизни тех лет оказался выпуск «Нивы» (специальный) — 46-й номер 1895 года, посвященный В. Маковскому и снабженный моими гравюрами. «Нива» выходила в огромном для того времени тираже, и это чрезвычайно способствовало популяризации моего труда в искусстве.

В начале нового века всем граверам пришлось перенести тяжелое время. Несколько лет мы пробавлялись разными гравюрными поделками для календарей букварей. и детских книг. В Петербурге на горизонте гравюры тогда взошла звезда Остроумовой-Лебедевой, работы которой произвели на меня сильное впечатление и воздейстеие. Ее оригинальные гравюры, совершенно независимые от других видов искусства, открыли мне глаза на творческую авторскую работу и заставили призадуматься.

Остроумова-Лебедева своими произведениями показала путь к созданию самостоятельных творческих грабюр. Ее гравюры убеждали меня в том, что гравер должен быть свободным художником, со своим лицом, со своим стилем и своими мотивами.

Переехав в 1903 году в родную Москву, я, параллельно увлечению Остроумовой-Лебедевой Петербургом, стал изучать древнюю русскую столицу и наш родной среднерусский пейзаж. С большим трудом я осваивал приемы цветного гравюрного эстампа. Много экспериментируя с печатью, безжалостно уничтожая неудавшиеся доски, я постепенно подходил к оригинальной эстампной гравюре, выискивая свои сюжеты и наблюдая природу. Тогда же я стал применять и новый материал для гравирования — линолеум.

Вспоминая этот период работы, я не могу забыть участливого отношения ко мне Сергея Сергеевича Голоушева. Энтузиаст графического искусства, врач по профессии, человек больших и многосторонних знаний, обладающий чутким и добрым сердцем, он внимательно следил за первыми шагами моего творчества в области эстампной гравюры. Видя мое упорное изучение пейзажа, Голоушев предложил мне тему для цветных гравюр — «Уходящая Москва». Я воспользовался этой мыслью и в 1912 году показал ему свой первый мотив «Старой Москвы» — гравюру «Даниловская застава». Сергей Сергеевич был человек волнующийся, экспансивный, реагировал на все остро и живо. За облака он меня так распушил, что небо мне показалось с овчинку. Зато вторая моя гравюра «Дом Мухиной» вызвала его полный восторг.

— Вот это здорово! — говорил Голоушев.— А главное, ты взял типичное из московского пейзажа и как ловко вкомпановал косопузого купца.

В 1916 году серия моих гравюр «Уходящая Москва» была напечатана в сытинском календаре «Царь-колокол». Ее сопровождала статья Голоушева, писавшего под псевдонимом Сергей Глаголь.

Голоушев был критиком реалистического направления, ценил искусство передвижников, Левитана, из новейшей живописи он признавал лишь то, что исходило из лучших демократических национальных традиций. Он написал монографии о Левитане, Нестерове, Коненкове. С левыми, парижскими группами современной живописи Сергей Сергеевич был на ножах. Декаденты считали его самым правым, а он видел в современном модернизме злое начало, разложение идейной реалистической живописи. Голоушеву порядочно-таки доставалось от декадентов-эстетов из «Золотого руна», «Весов» и «Голубой розы», субсидируемых Рябушинским и Поляковым.

Чем дорога была художникам-реалистам критика Сергея Глаголя—Голоушева?

Сергей Сергеевич, будучи сам художником и образованнейшим человеком, всегда с уважением относился к профессии художника. В искусстве он ценил простоту и ясность форм, народность сюжетов, творческую оригинальность автора, независимое проявление его таланта. Язык его статей отличался хорошей русской речью, и то, что он писал, было лишено эстетства и заумности. В его статьях чувствовался критик-поэт, человек лирического ощущения природы. Я глубоко ценил хорошее отношение к себе Сергея Сергеевича, всегда с радостью принимал его дельные советы.

В 1914 году вышел первый альбом моих эстампных гравюр «Уходящая Русь», а в 1915 году — альбом «Уходящая Москва». Первые же тиражные экземпляры я послал в редакции московских и петербургских газет и журналов. В Москве мое издание приветствовал критик И. И. Лазаревский в газете «Наше время». Благосклонно отнесясь к моим работам, Лазаревский советовал итти дальше по намеченному пути. Позднее Лазаревский мне рассказывал, что он возил экземпляр «Уходящей Москвы» в Петербург и показывал его Матэ. Василий Васильевич сочувственно встретил альбом и говорил, что в моем лице цветной эстамп нашел своего художника.

Зато меня хлестнули эстеты из журнала Сергея Маковского «Аполлон». В отзыве по поводу альбома «Уходящая Москва» сей журнал писал, что Москва обогатилась еще одной пошлостью, и это — гравюры Ивана Павлова.

Несмотря на такую убийственную критику (впрочем, ничего конкретного мне не давшую), я упорно продолжал работать над развитием цветного реалистического эстампа и ни на минуту не оставлял резца.

Когда же в Москве стали открываться графические отделы на выставках и гравюра была признана одним из важных и самостоятельных родов искусства, вокруг нас появились критики. Но многие из них подходили к художникам с сугубо личной, вкусовой точки зрения, ничего общего не имеющей с народными задачами искусства. Критики были больше беллетристами, чем знатоками.

Наглый и развязный Эфрос превозносил всех, кто не был реалистом; естественно, он избрал меня мишенью для нападок. В писаниях «заграничного корреспондента» Эттингера, бывшего служащего одного из московских банков, мы видели только голую информацию и пристрастие к мастерам формалистического толка. Попрошайничество же Эттингером наших оттисков для его будто бы знаменитой коллекции многих из нас просто раздражало.

Одним из первых критиков, целиком посвятившим себя графике и гравюре и тесно связавшимся с советскими художниками, оказался А. А. Сидоров. В нем подкупали солидные научные знания, горячий энтузиазм в подходе к явлениям графического искусства, поразительная любовь к художникам. Сидоров боготворит графику и гравюру. Он почти всегда хвалит нас, граверов, хвалит много и высокопарно, редко-редко он кого-нибудь раскритикует. Похвалы Сидорова исходят из его принципа, что самое главное — полюбить гравюру и привить к ней и ее художникам уважение.

А. А. Сидоров писал многочисленные статьи и обзоры по графике и много сделал для популяризации мастеров советского графического искусства. Но надо сказать, что Алексей Алексеевич лучше разбирается в иллюстрационной гравюре, чем в станковой. В первый период деятельности у него были отклонения влево,— тогда трудно было отстать от моды. Сидоровская схема о развитии советской гравюры, с ее прошлым, настоящим и будущим, уже и тогда казалась наивной и натянутой.

Сидоров написал к моим миниатюрным гравюрам «Уголки Москвы» восторженный текст. Одно время он брал у меня в теремке даже уроки гравюры. Для нас Алексей Алексеевич — неопровержимый авторитет в области знаний по истории гравюры и крупный специалист по технике нашего мастерства.

В первые годы советской власти, помимо А. А. Сидорова, писал о гравюре и критик Лев Варшавский. Эрудиция его, конечно, значительно уступает Сидорову, да и писания его скорее носят журнально-газетный характер. Все же он дал вполне приемлемый критический разбор моих «Пейзажей» «Старой Москвы».

С чувством большой грусти я вспоминаю о молодом искусствоведе Михаиле Семеновиче Базыкине. Он беспредельно любил книгу, собирал гравюру, был близок ко многим из нас. У Ми-

ши Базыкина был вкус к графике, и он, в меру своих возможностей, старался писать о советских граверах, вел библиографию, принимал участие в выпуске художественных изданий. Его книга «Книжные знаки И. Н. Павлова» обнаруживала в нем достаточную эрудицию в вопросе экслибриса и обещала дальнейшее развитие Базыкина как искусствоведа. К сожалению, он страдал психозом и покончил с собой.

Многие критики занимались по преимуществу художниками-живописцами и мало давали своими выводами нам, граверам. Настоящую серьезную критику искусства гравюры можно только уважать и не бояться ее смелых и резких выводов.

Как много давал нам всем замечательный искусствовед—ученый Н. И. Романов, великолепный знаток истории гравюры и чуткий аналитик гравюрного искусства! Многим художникам он открыл глаза на истинный смысл творчества. Его авторитет как научного деятеля и организатора кабинета гравюр был непререкаем.

Рядом с Романовым Владимир Яковлевич Адарюков представлял для советской графики прежде всего недостающую библиографическую силу. О нем я уже говорил особо. Без созданной Адарюковым библиографии русского искусства не может работать ни один искусствовед. Скрупулезный любовный труд Владимира Яковлевича для граверов достоин самого высокого уважения.

Мне не забыть также благожелательной и умной критики моих работ покойным Анатолием Васильевичем Бакушинским. Он глубоко и чутко понимал графику и задачи гравюры. Высокое качество серьезной исследовательской критики я видел в работах сотрудников кабинета гравюры Аристовой и Фабриканта, а также ленинградца Голлербаха.

В истории моих взаимоотношений с критикой заслуживает упоминания факт привлечения к писанию текста о гравюре литераторов, не являющихся профессиональными критиками. Я говорю об Иване Васильевиче Евдокимове, написавшем большой текст к книге моих гравюр «Провинция». Правда, Евдокимов имел и ранее отношение к искусствоведческим темам. У него имеется книга «Север в русском искусстве», биографии о Репине и Сурикове, повесть-биография о Левитане. Я считаю полезным привлекать в качестве критиков писателей, особенно когда требуется описание исторических памятников и географических мест. Ведь писали же об искусстве Пушкин, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Лев Толстой, Короленко, Горький и другие писатели. Иван Васильевич, на мой взгляд, дал хороший, образный, запоминающийся текст, помогающий понять сюжеты моих пейзажных гравюр.

В последнее время М. П. Сокольников написал обо мне монографию, очерк для массовой серии издательства «Искусство», и ряд статей. К 800-летию Москвы издательство «Искусство» выпустило большой альбом моих гравюр «Старая Москва» с вводной статьей А. И. Леонова. Ценю я и критические труды по гравюре заведующего кабинетом графики Русского музея в Ленинграде П. Е. Корнилова. Петр Евгеньевич — искренний и верный друг граверов.

И все же я должен сказать, что настоящих, серьезных критиков искусства гравюры сейчас немного. О нас часто пишут без знания дела, без любви.

Нам нужна критика честная и правдивая, которая бы двигала искусство гравюры вперед, а не навязывала бы свои личные односторонние вкусы и знания. Такую критику можно уважать и не бояться ее смелых и резких выводов.

* * *

А. М. СКВОРЦОВ

Я резал рисунки художника А. А. Рыбникова к «Носу» Гоголя для специального художественного издания А. Г. Миронова. Однажды ко мне пришел автор рисунков и привел своего близкого приятеля, критика-искусствоведа Александра Митрофановича Скворцова. Скворцов тогда был заместителем директора Третьяковской галлереи.

Мы удивительно скоро сблизились с Александром Митрофановичем. Он хорошо помог мне укрепить взгляд на гравюру как на сильное демократическое искусство, влияющее на вкусы народа и развивающее его культуру. Искусство гравюры Митрофаныч постигал глубоко и говорил о его сущности ясно, просто, без искусствоведческого «тумана». В теремке у меня он бывал довольно часто и за чашкой чаю не раз, как говорится, впадал в раж. Он высказывал свои суждения о реалистической гравюре, детально разбирал мои журнальные работы, технику письма В. Маковского, Архипова, а также Репина и В. Васнецова, указывая, в чем у каждого свои достоинства. Скворцов не был олимпийцем, как другие наши критики. Душа его была кристальной чистоты.

Александр Митрофанович развивал интереснейшие мысли о благотворном влиянии природы на графиков. Я помню, как искренно он радовался моей поездке на натуру в Ловцы, и первый же настаивал на приобретении моих рисунков Третьяковской

галлереей. Этим он подтолкнул меня на дальнейшую работу над рисунком. О моей выставке в Центральном доме Красной Армии, в связи с моим шестидесятилетием Александр Митрофанович написал статью для каталога, в которой определил характер моего искусства как до революции, так и в советское время.

Статьи и книги Скворцова отличались всегда ясностью изложения, четкой реалистической направленностью, глубоким содержанием. Он много внимания уделял биографии художников, отмечал влияние жизненных факторов и среды. Знания его по русскому искусству солидны и многообразны. Александр Митрофанович считался хорошим популяризатором русской и советской живописи. Он сразу же примкнул к ахрровскому движению и много сделал для привлечения внимания к художникам-зачинателям советской тематической картины.

Писал он образно, речь его была чисто русской, без красивостей, без ложного пафоса, всегда внутренне согретая душевной теплотой. Где было нужно, Александр Митрофанович журил нас, художников, и никогда это не казалось обидным или несправедливым. Ну, а что касается частной компании, то Митрофаныч здесь был всегда незаменимым человеком. В его натуре было много артистичности. Его застольная беседа была насыщена юмором и остроумием, высказывания были остры и метки. И всегда при этом Скворцов был скромен и как-то по-особому обаятельно деликатен.

Об одном только человеке Александр Митрофанович не мог говорить без раздражения — это об Абраме Эфросе. В Эфросе он не терпел его наглого отношения к окружающим людям, высокомерия, искусствоведческого щелкоперства и нахально-презрительного тона к русскому искусству.

Я и сейчас с большим удовольствием просматриваю и читаю труды Александра Митрофановича. Его книга о Шевченке как художнике, на мой взгляд, одна из удачных работ на эту тему. Образ крупнейшего украинского художника встает с ее страниц полным значительности и национальной самобытности. История его жизни и творчества рассказана увлекательно, в книге немало свежих, интересных искусствоведческих положений.

Прекрасна небольшая книжечка Скворцова о русском художнике XVIII века Шибанове. Писать ее было крайне трудно,— о Шибанове, в сущности, нет никаких биографических сведений. А как тонко и верно обрисовал Александр Митрофанович этого художника, как хорошо и глубоко объяснил его картины, вскрыл общественный смысл шибановской живописи.

Мне нравится и «Боровиковский» Скворцова, статья о Бакшееве, ценю я и его книжечку об Александре Герасимове. Многие искусствоведы могут позавидовать Александру Митрофановичу

в умении соединить популярность изложения с серьезным научно-критическим анализом.

Александр Митрофанович любил советское искусство; живое, непосредственное общение с современными художниками позволяло ему правильно оценивать и чувствовать атмосферу советской живописи и графики. Многие советские художники обязаны ему правильными замечаниями об их творчестве, многих из них он сумел широко популяризировать.

Кто-то теперь заменит милого Александра Митрофановича, какого другого друга искусства и художников найдем мы на путях своих творческих исканий...

* * *

АБРАМЦЕВО

(Как меня рисовали Кукрыниксы)

Этот прелестный уголок природы, с извивающейся в оврагах, лесах и лугах речкой Ворей, с кручами по ее берегам и массивами смешанного леса, находится в 57 километрах от Москвы. Пейзаж Абрамцева с его незабываемыми силуэтами елей, группами берез и дубов, полянками и оврагами всегда служил источником светлых творческих радостей для русских художников. Здесь они видели типическую красоту нашей северной природы, находили ее поэтические уголки, чувствовали ее настроение. Выразительнее и глубже других раскрыли абрамцевский пейзаж в своих картинах и этюдах Виктор Михайлович Васнецов и Михаил Васильевич Нестеров.

И недаром именно в этом месте еще более ста лет назад поселился Сергей Тимофеевич Аксаков, тонко понимавший родную природу и знавший ее тайны. Здесь, в купленном им именьи, Аксаков охотился, ловил рыбу, писал свои произведения. Многие его работы, в том числе «Записки об уженьи рыбы», обязаны своим содержанием богатству абрамцевской природы. Сюда к Аксакову приезжал Гоголь, читавший в мезонине усадебного дома «Мертвые души», тут бывали многие видные писатели и ученые, делившие дружбу с культурной семьей Аксаковых.

В последнюю четверть прошлого века Абрамцево купил Савва Иванович Мамонтов, известный промышленник и меценат, сын строителя Ярославской железной дороги. Этот человек обладал страстной любовью к искусству и с исключительной чуткостью относился к профессии художников и их творческой жизни. Сам

скульптор и певец, Мамонтов объединил вокруг себя большую группу передовых талантливых художников, окружил их вниманием и материальной поддержкой и превратил Абрамцево в очаг художественной культуры. Здесь все стало дышать искусством.

По рисунку Васнецова в лесной обстановке была сооружена очаровательная деревянная «избушка на курьих ножках». По проекту Врубеля был создан знаменитый майоликовый диван, блиставший фантастической красотой цвета. Диван этот стоял на возвышении, недалеко от въезда в усадьбу, и в солнечные дни сверкал словно огнями. В Абрамцеве же, по замыслу Поленова, Васнецова и Нестерова, Савва Иванович построил уютную, пленяющую формой маленькую церковь, внутри также украшенную произведениями художников мамонтовского кружка. Затерянная в лесу, на фоне елей она удивляла ослепительной чистотой белого цвета.

А сколько в Абрамцеве было написано выдающихся картин русской живописи! Здесь Репин создавал свои «Проводы новобранца», «Крестный ход в Курской губернии», молодой Серов исполнил свой непревзойденный по свежести чувства и красок шедевр — «Девушку с персиками», написанную с натуры в зале абрамцевского дома дочку Мамонтова — Верочку. А Врубель, а Васнецов, вынашивавший здесь свою «Аленушку» и создавший незабываемые декорации к «Снегурочке»! В Абрамцеве работала, создавая свои замечательные народные сказочные сюжеты для деревянной резьбы и прикладного искусства, сестра Поленова, Елена Дмитриевна, талантливейшая, так рано умершая художница.

В советское время Абрамцево поступило в распоряжение Наркомпроса. Этот уголок подмосковной земли был объявлен заповедником русского искусства и в нем был организован дом отдыха художников.

Директор абрамцевского дома доктор Владимир Петрович Успенский оказался хорошим организатором нового дела. В главном доме разместился художественный музей, где в неприкосновенности была оставлена обстановка комнат Мамонтова и сгруппированы произведения художников его кружка. Неподалеку от усадьбы построили небольшие деревянные дома для отдыхающих работников искусств, парк привели в порядок.

В числе первых отдыхающих были художники: Кравченко, я. Иогансон, Кацман, Радимов, Зенкевич, Перельман. Впоследствии, увлекшись природой абрамцевских мест, эти художники построили здесь свои дачи и мастерские. Отдыхающими были также и артистки Малого театра Рыжова и Массалитинова, композитор Тихон Хренников и многие другие деятели советского искусства.

Абрамцево

Рисунок И. Н. Павлова

Мы, советские художники, приезжали в Абрамцево всегда с волнением и радостью. Мы гордились этим местом и через общение с ним впитывали дорогие традиции национального искусства. Естественно, что и нам также хотелось в какой-то степени внести свою долю участия в культуру нового Абрамцева. У меня возникла мысль — положить начало советскому отделу абрамцевского музея и тем самым продолжить художественные традиции Абрамцева. Я и мои друзья (В. И. Соколов, А. Н. Парамонов, М. В. Маторин) собрали свои работы, дополнили их этюдами и портретами, сделанными тут же, и передали их дому отдыха. Наши произведения были развешаны в столовой. Там у меня было много пейзажных пастелей, которые я так любил писать в Абрамцеве.

Абрамцево укреплялось и развивалось, художники все чаще и в большем количестве стали приезжать сюда отдыхать и работать. Многим нравилась особенно красота абрамцевской осени. В. П. Успенский увлекся мыслью об организации в Абрамцеве целого городка художников и составил о нем специальный проект. Предполагалось создание живописных мастерских и т. п. К сожалению, художники и их организации не сумели удержать Абрамцево в своих руках.

В один из первых своих приездов в абрамцевский дом отдыха я увидел отдыхавших там Кукрыниксов. Все эти трое художников—Михаил Васильевич Куприянов, Порфирий Никитич Крылов и Николай Александрович Соколов—зорко присматривались ко мне и охотились за моей натурой. Вскоре они попросили меня им попозировать. Я охотно согласился на их просьбу, тем более, что меня чрезвычайно интересовала тайна их коллективного творчества. Как же все-таки работает эта умная, острая и культурная троица художников?

Кукрыниксы усадили меня в домике Поленова и начали рисовать. Устроившись на стульях вокруг меня, они имели каждый в руках альбом и карандаши. Техника же их работы была такова. Вначале каждый из Кукрыниксов делал рисунок в свой альбом самостоятельно, но потом они передавали свои альбомы друг другу в последовательном порядке. Куприянов передает свой рисунок Соколову; Соколов, прорисовав на нем, передает его Крылову,— и так они обменивались до полного завершения их работ. Мне это напоминало производственный конвейер. Впоследствии Кукрыниксы заканчивали свой шарж уже совместно, очевидно заранее сговорившись о всех деталях задуманного ими сатирического образа.

Метод творческой работы этой необыкновенной и невиданной в истории искусства тройки художников меня удивил. Мне стало ясно, почему так трудно выяснить, где и что делал каждый

из Кукрыниксов. Может быть, сейчас они работают иначе, может быть, это было исключением, но я передаю то, чему был свидетелем.

Сходство с оригиналом в шарже Кукрыниксов было поразительное, а остроумие их выдумки необычайно. Когда они показали свою карикатуру на меня абрамцевским отдыхающим, последовал долгий взрыв хохота, который, казалось, никогда не прекратится. Оригинал же при этом чувствовал себя совершенно не обиженным — так правдива и убедительна была художественная выразительность. У меня в натуре нос, в самом деле, на кончике раздвоенный. Кукрыниксы воспользовались этой игрой природы и приставили к моему носу две водосточные трубы.

Второй шарж Куприянов, Крылов и Соколов делали уже без специального моего позирования. Я был изображен ими с одним глазом, намекающим на мою хитрецу и смекалку. Оба шаржа были приобретены Третьяковской галлереей в ее фонды.

Впоследствии Кукрыниксы не раз возвращались к моей персоне. Ими был сделан на меня целый шарж-панно в натуру для клуба Дома печати, в pendant к шаржу на Фаворского. Кукрыниксы изобразили меня стоящим на стопке больших и толстых книг. Внизу они поместили гравировальные инструменты. Я стоял на этих книгах, как статуя на постаменте, с тростью в руке, на нижнем конце которой был прикреплен резец. Текст на книгах ядовито гласил: «Москва подходящая, основанная и гравированная Иваном Павловым». Фаворский же был изображен Кукрыниксами в виде схимника, перебирающего в руках четки.

Бывая, хотя и не часто, на разных заседаниях в художественных учреждениях и организациях, я наблюдаю, как Кукрыниксы и сейчас, где только могут, ловят мои позы. Ну, что же? Давай им успеха! Я люблю творчество этих художников и уважаю их, и мне будет только приятно иметь на себя их умную карикатуру. А то, что я чуточку приоткрыл завесу над тайной их работы, я думаю, они за это не посетуют.

* * *

И. А. МАЛЮТИН

В семье современных русских художников Иван Андреевич Малютин представлял собой безусловно яркую и оригинальную фигуру. В нем бурлил сильный творческий темперамент, и товарищи, глядя на его работы, с завистью говорили:

— Эх, и талантище же у Ивана Малютина!

И удивлялись легкости, смелости и остроте малютинской кисти.

Помню, как блистал Малютин своими тонкими, очень веселыми и вместе яркими дружескими шаржами на шмаровинских «средах», коих был постоянным, непременным участником. Не было ни одного протокола собраний, где бы отсутствовали малютинские наброски. Но особенно всех изумил шарж на Петровичева и Туржанского. Эти два художника-пейзажиста, очень близкие по своим живописным направлениям, были всегда неразлучны. Мы их так и звали: сиамские близнецы.

Надо сказать, что Туржанский очень любил лошадей, и в большинстве его картин и этюдов лошадь являлась необходимой принадлежностью пейзажного мотива. И вот в одну из сред, когда «близнецы» не явились, Малютин нарисовал их во весь лист. А кругом были изображены лошади, которые плакали, что сегодня нет их любимого художника.

Под шарж Малютина попал и я — он запечатлел меня за работой на «среде». Но самый интересный шарж на меня он сделал на вечере, устроенном в литературно-художественном кружке на Большой Дмитровке. Он изобразил меня в виде Бахуса, сидящего на винной бочке. Карикатура была повешена в подвале, куда зрители допускались за особую плату. Когда я с товарищами туда зашел, там хохот был неимоверный. Я сказал, что за такое удовольствие надо брать дополнительную плату. Моя выдумка была подхвачена, и мы таким путем собрали большую сумму денег на организацию лазарета.

Талант Малютина был удивительно разносторонним и гибким, но самое главное заключалось в том, что в нем отсутствовали банальность и штамп. В его блестящих сатирических рисунках, в композициях под русский лубок чувствовался острый ум. Карикатуры Малютина, появлявшиеся в тогдашнем «Будильнике», останавливали внимание самобытной авторской стильностью. Это были шаржи-типы, в которых сквозили тонкая наблюдательность художника и знание им народной жизни.

Малютин учился в Строгановском училище, но, кажется, не окончил его; любовь к русской старине, к народному орнаменту и узорам, понимание декоративных задач искусства увлекли его к театру. Он стал любимцем Щукина, пригласившего его работать декоратором. В опере Зимина Малютин сделал несколько постановок, в которых ярко проявилось его декоративное дарование.

У Зимина было сгруппировано довольно сильное ядро молодых художников-декораторов, стремившихся продолжать художественные традиции бывшей Мамонтовской оперы. Главным ху-

дожником театра был И. А. Малютин, при нем работали Ф. Ф. Федоровский, П. П. Кончаловский, И. С. Федотов и другие.

В декорационных произведениях Малютина большое место отводилось экспрессии цвета. Цвет малютинских декораций был острым и динамичным; значительную роль играли локальные цветовые контрасты. При мне Малютин ставил «Русалку», «Князя Игоря», готовил «Бориса Годунова», «Сусанина», делал немало эскизов специально для Шаляпина, который очень любил его талант и дружил с ним. Один из эскизов Малютина к «Сусанину» — «Что гадать о свадьбе — свадьбе не бывать» — находится в моем теремке и доставляет мне постоянное художественное удовольствие.

Исключительным мастерством и оригинальностью отличались рисунки Малютина, сделанные в форме русского лубка. Тут очень удавался ему народный типаж, сермяжная одежда, острое взаимодействие образов. Я думаю, что как художник лубка Малютин достоин серьезного изучения. Ведь пока что наши художники еще очень мало сделали для овладения этим трудным и таким важным для масс видом искусства. Рисунки-лубки Малютина, появлявшиеся в «Крокодиле» и других советских юмористических журналах,— великолепные образцы такого жанра.

Искусство было смыслом жизни Малютина. Жил он, стараясь оградить себя от бытового уюта и мелочных житейских забот. Это был отзывчивый товарищ, остроумный, веселый, непутевый по мещанским понятиям человек. Юмор его проявлялся во всем, даже и в поступках. В день моего сорокалетнего юбилея Иван Андреевич подарил мне стамеску, которую едва можно было держать в руках.

Хорошо помню свое посещение квартиры Малютина. Было это в 1929 году. Жил он где-то между Арбатом и Поварской. Я прошел три большие пустынные комнаты и лишь в четвертой увидел что-то похожее на обстановку, хотя стены и тут были пустые. Здесь находились какие-то ящики, чемоданы, сломанные стулья, какое-то подобие стола. Кавардак был полный.

Малютин поднялся ко мне навстречу — высокий, худой блондин, с изящными чертами, довольно хорошо одетый.

— А, Ваня, как же я рад! — закричал он.

Появилась четверть столового виноградного вина, которое любил хозяин, случайная закуска.

Малютин оживился. Он закидал меня рассказами, своими высказываниями по искусству, вспоминал встречи. Он особенно долго и много говорил о Шаляпине.

— Ах, Ваня, какой же это широкий гений! Вот, смотри — это рисунки самого Федора Ивановича. Он меня рисовал с натуры.

И Иван Андреевич тащил из чемодана несколько набросков Шаляпина с Малютина. Они были несомненно интересны и свидетельствовали о заложенном в натуре великого артиста таланте художника.

Потом Малютин возбужденно заговорил о Маяковском, поэзию которого боготворил.

— Да ведь это же гигант в современной литературе! — кричал он.— Володя — подлинный революционер и новатор в искусстве.

Умер Малютин еще совсем молодым художником. Он болел долго и тяжело, у него был гнойный плеврит.

Мы, художники, в большом долгу перед памятью Ивана Андреевича. До сих пор не устроена его посмертная выставка, и оставшиеся разбросанные малютинские рисунки не нашли надежного места хранения.

* * *

В. А. ВАТАГИН

На своем веку немало встречал я художников ярких и упорных в своих творческих поисках, но таких самобытных и трудолюбивых, как Василий Алексеевич Ватагин, я знаю только единицы.

Ватагин, очевидно, и родился «звериным» художником. Его детство в значительной степени способствовало развитию в нем качеств анималиста. Люди, имеющие постоянное общение с животными и любящие их, невольно проникаются мягкостью характера. Ватагин по своим человеческим качествам является образцом бескорыстия и скромности. Эти качества всю жизнь влияли на его путь в искусстве, который он прошел, в сущности, одиночкой.

Настоящая фамилия Василия Алексеевича — Шереметьевский. Он окончил Московский университет по естественному факультету. Я хорошо помню Василия Алексеевича в самые ранние годы его художественной деятельности. Ватагин начал путь в искусстве самородком,— он всего лишь года два занимался в студии К. Ф. Юона. Но рисовал и делал акварели он и тогда прекрасно. Его работы отличались четкостью формы, были ясны и правдивы по цвету и удивительно пластически верно передавали животных в различных состояниях. К зверю у Василия Алексеевича был особый интерес. «Звериную душу» он чувствовал во всей специфичности и интимности ее переживаний, звериный быт изучал серьезно и любовно.

Первый период творчества Ватагина прошел во взаимодействии и под влиянием научно-музейной обстановки. Он работал в содружестве с проф. Мензбиром в Зоологическом музее Московского университета и в совершенстве изучил анатомию животных и птиц. Василий Алексеевич начал свой творческий путь как звериный иллюстратор. Он был автором рисунков птиц, картин по зоологии для курса Мензбира, картин по физической географии. Его рисунки и акварели и тогда уже имели большую известность; их знали и ценили не только в России, но и за границей. Небезынтересно, что немцы заказали Ватагину акварели к своему изданию «Жизнь животных» Брэма.

Естественно, что в тот период Ватагину приходилось сдерживать сугубо индивидуальные свойства своего анималистического таланта. Главная цель его художественного труда заключалась тогда в научно-исторической точности передачи животных. Эстетические моменты подчинялись Ватагиным познавательному назначению искусства. С этой точки зрения творчество Василия Алексеевича высоко расценивалось в научных кругах. Его зоогеографический атлас вызвал сочувственную оценку К. А. Тимирязева. В Ватагине Тимирязев отметил «основательное зоологическое образование, специальное изучение лучших зоологических садов Европы». «Главный успех художника,— писал Климент Аркадьевич,— конечно, зависит от подвижности его фигур: все они живут, бегут, крадутся, порхают, а рядом с этим, где нужно, не упущены самые тщательные подробности их бесконечного разнообразия одежды».

Но если такое ватагинское искусство по достоинству оценивалось представителями науки, то в художественных кругах того времени Ватагин, рисовальщик и иллюстратор, был мало известен и считался «прикладником».

Сытин напечатал «Зоологические таблицы для школ», состоящие из двадцати пяти литографированных таблиц Ватагина. Помню, Иван Дмитриевич буквально восторгался акварелями Василия Алексеевича и говорил мне:

— Вот, Павлов, каких нам нужно художников!

Ватагин был художником-путешественником. Он побывал в Греции, Италии, Берлине, Гамбурге, Амстердаме, Париже, Антверпене, а позднее съездил на Восток — в Туркестан, в Индию. Изучил Василий Алексеевич основательно русский Север, фауну Аскания-Нова и многих других мест нашей страны.

Побывав в Германии, Ватагин познакомился со способом литографии по асфальту, который впервые и применил в России. Ему приготовляли камень, и он сам закрывал его асфальтом, делал переводы и при помощи выцарапывания иглой достигал необычайных эффектов. Литографы были поражены ватагинским приемом.

Скульптура Василия Алексеевича на выставках Московского товарищества художников и тогда уже привлекала к себе внимание художников. Ватагин был интересен своеобразной стилизацией своих скульптур. Но это были стилизации жизненные. Особенно хороши были деревянные скульптуры Василия Алексеевича.

Одно лето я жил в Тарусе по соседству с дачей Ватагина, где его мастерская находилась в сарае. При мне он рубил из дерева обезьяну. Творческий процесс скульптора меня захватил. Работал Ватагин с упоением, смело и вдохновенно. Он ваял форму, что говорится, с плеча, не выверяя предварительных пропорций,— так точно был поставлен его глазомер, так безошибочны были удары его руки. Впоследствии я сделал с его «Обезьяны» гравюру.

Василий Алексеевич — поразительный труженик в искусстве. Не проходит минуты, чтобы он не рисовал чего-либо из мира животных. Он рисует зверей отлично не только по натуре, но и по памяти. Особенно любит изображать льва, львицу, медведя, птиц.

Когда Василий Алексеевич путешествовал по Индии, он и там не изменял своей привычке беспредельно рисовать. Его спутники по путешествию А. И. Кравченко и сестра Шереметьевская, как только наступала дневная жара, забирались в прохладное место и отдыхали. Ватагин же продолжал рисовать с натуры и однажды доработался на пленэре до солнечного удара.

Василий Алексеевич по приезде показал мне свою серию рисунков по Индии. Я был ею восхищен и предложил ее для издания в Государственное издательство. Заведующий художественным отделом Н. А. Андреев согласился выпустить рисунки отдельным альбомным изданием. Чудные наброски Василия Алексеевича были налитографированы. Я считаю ватагинскую «Индию» шедевром литографского искусства.

Трудно подсчитать в количественном отношении все то, что сделал Ватагин как иллюстратор, рисовальщик и скульптор. Он не знал плохих и хороших заказчиков и откликался на все предложения, связанные с изображением животных. Василий Алексеевич был постоянным сотрудником «Большой советской энциклопедии». По его рисункам я делал гравюры для этого ответственного государственного издания.

А какую огромную работу выполнил Ватагин для музея Дарвина! Его панно, акварели, рисунки и скульптуры дают великолепное художественное ощущение материалистической сущности явлений зоологической природы. С этой стороны общественное значение творчества Ватагина очень велико. Художник сам считает, что «искусство есть средство познания жизни и что художественное изображение есть изучение в образах природных явлений».

Мы обмениваемся с Василием Алексеевичем трудами своих работ. У меня в теремке красуется его выразительный барельеф со львом и скульптурная подставка для карандашей и кистей.

Звери — божество для Ватагина. С ними он живет, от них получает источник творческих импульсов. Ватагинские скульптуры, стоящие при входе в московский Зоологический сад, сделанные им в порядке общественной инициативы, как бы символизируют смысл его творчества. Работать для народа и создавать произведения подлинно реалистического назначения — таковы стремления В. А. Ватагина.

* * *

А. А. РЫБНИКОВ

Рыбникова Алексея Александровича у нас знают главным образом как первоклассного работника по реставрации и знатока технологии живописи. Он долгие годы работает в Третьяковской галлерее; он автор серьезного труда по материаловедению для живописи. Часть художников помнит и оригинальные работы Рыбникова маслом, особенно на темы Крайнего севера, где он был в экспедиции. Живопись Алексея Александровича, однако, спорна по своим приемам и, я бы сказал, претенциозна.

Но совсем мало знают Рыбникова как графика, создавшего иллюстрации к классическим произведениям русской литературы. Издания с его иллюстрациями вышли в двадцатых годах, и потому они так мало известны молодому поколению художников.

Рыбников пришел ко мне в первый раз в 1920 году с предложением награвировать его рисунки для издательства «Светлана» к повести Гоголя «Нос». Книги «Светланы» издавал известный книжный деятель Алексей Григорьевич Миронов, который умел придавать своим изданиям изящный вид и доставал для них хорошую по тем временам бумагу. На предложение Рыбникова я согласился, и мы начали с Алексеем Александровичем совместную работу.

Через некоторое время мне пришлось с Рыбниковым работать уже для Госиздата. Это были его иллюстрации к «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Обе книжки были великолепно отпечатаны и выделялись своей художественной внешностью и полиграфическими качествами. Здесь Рыбников сделал уже значительный шаг вперед. Если в «Носе» он использовал почти исключительно силуэт и мелкий тип рисунков с заверсткой в тексте, то в новых изданиях, сохраняя книжные мелочи, он вводил и более

крупные иллюстрации, прибегая к штриху и не боясь его экспрессивного выражения.

Мне думается, что рисунки Алексея Александровича, переданные в гравюре, значительно выиграли. Я этим отнюдь не хочу умалить качества рыбниковских иллюстраций. Дело в том, что многие, даже самые первоклассные художники-графики, не зная особенностей полиграфической выразительности, часто дают такой рисунок, который в печати может показаться небрежным и, говоря типографским языком, «с рваной линией». Гравюра нейтрализует такие недостатки графического оригинала, она придает четкость линии и пятну, крепче выявляет графичность рисунка.

Указанными тремя книгами Рыбников, в сущности, и выказал себя полностью как иллюстратор. Мне кажется, что в этих рисунках Алексея Александровича есть безусловная творческая оригинальность. В силуэтной форме ведь очень трудно передать рельефность и пространство, не говоря уже о психологическом выражении фигур. В силуэтах и черных заливках своих композиций Рыбников сумел достигнуть многого. Его рисунки динамичны и остры, а сатирические характеристики персонажей отличаются социальной значительностью.

В 1923 году я поехал на Оку в село Ловцы, Рязанской губернии, где рисовал пейзажи. Рыбников приехал туда погостить и половить рыбу. Тут уже я мог наблюдать Алексея Александровича и как художника и как человека.

Однажды мы пошли вместе на этюды. Вдруг я слышу — в селе набат! Я взволнованно сказал Рыбникову, что надо сейчас же бросать работу и итти узнать, где горит. Увлеченный этюдом, он категорически отказался тронуться с места.

С покоса, с лугов к селу неслись крестьяне. Я спросил, где же горит, и мне ответили, что загорелся дом, в котором живем мы. Рыбников и тут не пошевелился. Я бросился к даче и бежал до тех пор, пока не упал недалеко от места пожара. Оказывается, действительно горел дом, где мы снимали дачу.

Я сильно боялся за жену, но она, как мне передали, не растерялась и мужественно помогала другим, вытащила на себе больную женщину, которую забыли в помещении. Пожар скоро ликвидировали.

Рыбников не тронулся с места, пока не закончил этюда. Он вернулся домой, когда все уже было спокойно, и хладнокровно заявил мне, что в тот момент он забыл все на свете, так увлекла его работа.

В Ловцах, действительно, была незабываемая по красоте природа. Не увлечься здесь художнику было нельзя. В то время тут делал прекрасные акварели и мой ученик М. В. Маторин.

В Ловцах есть место, называемое «Заповедная роща», которая, по преданию крестьян, была когда-то посажена помещиком на излучине реки в виде буквы Г. В половодье все находящееся на берегу беспощадно смывалось льдами. Тогда-то и был посажен ивняк. Он разросся до колоссальных размеров и укреплял берег, задерживая проходящие льды. Размеры ив доходили коегде до трех человеческих обхватов; на них оставались следы, очерченные напором льдин.

Для нас, художников, ивовая роща была неиссякаемым творческим материалом. Крестьяне же туда боялись ходить, говоря, что там ночью бродят черти и русалки.

Мы с Алексеем Александровичем проверяли впечатление, и надо сказать, что, действительно, движениями листьев в роще создавалось поразительное, таинственное ощущение. При известном настроении и повышенной впечатлительности фантазия человека могла рисовать здесь самые причудливые картины.

Беседуя с Алексеем Александровичем, я ему частенько напоминал о жизни в Ловцах. Рыбников встречал это веселым смехом и переходил на рассказы и анекдоты из жизни художников. Он большой был мастер этих анекдотов и передавал их ловко, умело.

Алексей Александрович очень талантливый ученый. Прерывая нашу дружескую беседу, он иногда читал мне отрывки из своего научного труда по реставрации, над которым работал много лет. При помощи фотографии он открыл способ обнаруживать подделки старых мастеров. Работал Рыбников без шума, и ему чужда была всякая реклама.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

1. ЖИЗНЬ РУССКОГО ГРАВЕРА

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

2. ВСТРЕЧИ

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
93	13 снизу	и спрос	и спрос на
100	3 сверху	факсимальной	факсимильной
170	13 сверху	и я в этом	и я видел в этом
179	15 снизу	давал	давала
207	6 снизу	семьдесят семь лет	семьдесят лет
223	14 снизу	Нот вот	Но вот
235	16 сверху	свои	своим
317	10 снизу	мраморный	мраморной
345	7 снизу	семидесятилетию	семидесятипятилетию